Untersuchungen

zum

Prosa-Rhythmus

in

Conrad Ferdinand Meyers Novellen.

Inaugural-Dissertation

der

philosophischen Fakultät der Universität Bern

zur

Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Marcelle Faessler

aus Bronschhofen (Kt. St. Gallen)

Paul Haupt
Akademische Buchhandlung, vorm. Max Drechsel
BERN 1925

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhalt.

Einleitung 5
Sprache des Umgangs.
„ der Wissenschaft.
„ des Dichters.

Rhythmus und Metrum in der Kunstprosa 7
Stichproben aus Prosastücken von Hölderlin.
„ „ „ „ Goethe.
„ „ „ „ Lessing.
„ „ „ „ Kleist.

Rhythmus und Metrum in der Prosa C. F. Meyers 28
1. In der Komposition 28
2. Im sprachlichen Ausdruck 39
Rhythmus als Symbol der Bewegtheit des Stoffes.
Steigerung der Bewegtheit.
Intellektualistische Gliederung, Konzentration und Ebenmaß.
Klauseltechnik.

Zusammenfassung 68

Literaturangaben 72

Von der philosophischen Fakultät auf Antrag des Herrn Professor Dr. MAYNC angenommen.

BERN, den 11. Juli 1924.

Der Dekan:
Prof. Dr. Debrunner.

Einleitung.

Jede Form ist Individualisierung. Sie gibt einem Stoff Wesen und Gestalt, d. h. sie ist die Summe jener Faktoren, die ihn von anderen Vorstellungen differenziert. Die Form stempelt ein Werk zu künstlerischer Schöpfung oder zu sachlicher Wiedergabe eines Erlebnisses. Innere Form ist Seele des Werkes und charakterisiert das Wesen des Stofferlebnisses, äußere Form ist Umriß, Gestalt des Werkes, einerseits bedingt durch seine innere Form, andererseits durch die Technik der Darstellung.

Mittel und Ausdruck des dichterischen Kunstwerks ist die Sprache. Nur in Beziehung auf bestimmte Worte decken sich Umgangssprache, wissenschaftliche Sprache und künstlerische Sprache.

Die Umgangssprache wechselt Bilder und Begriffe nach praktischem Bedürfnis und ist selten geleitet von der Absicht spezifisch künstlerisch ästhetischer Wirkung. „Denn weder der unmittelbare Affekt der Freude noch des Zornes, die Stimmung der Melancholie, noch des Grams, auch nicht die tägliche Mitteilung drücken sich von Natur wohlgefällig aus. Hastig oder stockend, schleppend oder sich überstürzend, kreischend, keifend oder brüllend, heiser oder peinigend flötenartig, zu laut oder zu leise, mangelhaft gegliedert entfallen oft die Sätze dem Munde.“ [1]) Die Umgangssprache als solche ist Sache des Augenblicks, unmittelbarer, improvisierter Ausdruck eines spezifisch elementaren Erlebnisses. Ihr fehlt Wille und Weg zur künstlerischen Form.

Die Sprache der Wissenschaft ist Ausdrucksmittel der intellektuellen Begriffsbestimmung, der Urteils- und Schlußbildung. Ihre Absicht ist Vermittlung. Ihr Wille ist Weg zur Erkenntnis und trägt den Stempel der Rationalität. Ihre äußerliche Erscheinung, ihre Wortwahl und Wortfolge sind Ausdruck und Resultat einer spezifisch intellektuell betonten Tätigkeit. In der

[1]) Saran 131.

Prägnanz der Begriffe und Bestimmungen, in der Klarheit und Folgerichtigkeit der Komposition liegt ihre Vollendung.

Die Sprache des Dichters ist nicht nur Mittel, sie ist auch formales Prinzip als äußere sinnenhafte Form eines künstlerischen Stofferlebnisses. Ihr liegt die Absicht der ästhetischen Wirkung zu Grunde und in dieser Beziehung unterscheidet sie sich äußerlich von der Umgangssprache und der wissenschaftlichen Sprache in der Art ihrer Wortwahl und Wortfolge, in Rhythmus, Klang und Melodie, Farbe und Plastik. Ihr Wille ist persönliche Offenbarung, und sie objektiviert die Individualität des Dichters. In der möglichst adäquaten Darstellung der künstlerischen Vision liegt ihre Vollendung.

Rhythmus und Metrum in der Kunstprosa.

In seiner Untersuchung über die deutschen Worte des Typus „lebendig" erzählt G. Roethe (S. 770 f.):

„Ich bin einmal vor langen Jahren an sehr heißem Tage von Kirchberg im Brixental über das Stangenjoch nach Mühlbach gewandert und wartete dort im Wirtshaus rechtschaffen müde als einziger fremder Gast auf den abendlichen Schmarrn, während sich am Nebentisch eine lebhafte Unterhaltung Einheimischer abspielte. Ich war noch im Anfang meiner Wanderung, und mein Ohr war auf das Tirolische noch nicht eingestellt: so verstand ich, obendrein wegematten Geistes, kein Wort des nachbarlichen Gesprächs. Um so einlullender berührte mich der kräftige und doch eintönige Rhythmus der Rede, die so deutlich sich in Takte gliederte, daß ich nach einiger Zeit halbwachen Hinträumens zu dem Eindruck kam, da würden Verse gesprochen. Die Wirtin, die ich befragte, stellte das lachend in Abrede, und ich überzeugte mich bald selbst, daß es sich um unbefangene Alltagsprosa handle. Die feste Taktbewegung drängte sich mir aber während jener Reise noch öfter auf, wenn ich Gesprächen lauschte, die ich nicht recht verstand; der unwillkürliche Eindruck verlor sich, als ich mich wirklich so eingehört hatte, daß ich den Sinn mühelos begriff. Das kleine Erlebnis, das sich mir mit gleicher Intensität nicht wiederholt hat, brachte mir die enge Verwandtschaft zwischen dem prosaischen Satz- und dem poetischen Versrhythmus drastisch zum Bewußtsein. Die Frage zog mich um so mehr an, als sie ihre Bedeutung hat für den Wert, den man Lachmanns altdeutschen Betonungsgesetzen beilegt, wie er sie in der Hauptsache aus Otfrieds Versen abgeleitet hat. Die Ergebnisse, die er in der grundlegenden Akademieabhandlung ‚Über althochdeutsche Betonung und Verskunst' (1834) niedergelegt hat, stimmen bekanntlich nicht glatt zu den Schlüssen, zu denen sprachgeschichtliche Tatsachen, Silbenerhaltung und Silbenverfall zu zwingen scheinen, und es liegt nahe, diesen Widerspruch so zu erklären, daß Otfrieds metrische Grundsätze sich stilisierend, im Zwange des Verses, von der lebendigen Prosasprache entfernt hätten. Das liegt um so näher,

als Otfrieds bewundernswerte metrische Klarheit und Sicherheit, die in ihrer reinen, durchsichtigen Taktfüllung kaum einen Zweifel an Skansion und Betonung läßt, auf eine grammatisch-metrische Schulung deutet, die, weil auf lateinischem Boden gewachsen, grade durch ihre Festigkeit dem Verdacht unterliegt, hier werde dem deutschen Rhythmus auch wohl gelegentlich eine Fessel angelegt, die nicht in seinem Wesen begründet war."

In der Erinnerung an sein Reiseerlebnis untersucht Roethe die rhythmische Taktierung der Sprechrede und geht dabei vor wie folgt:

„Auf einer sich gleichmäßig drehenden berußten Fläche schrieben drei Griffel. Der eine war der Zeiger einer $^1/_5$-Sekunden-Uhr und gab diesen Zeitabschnitt, damit also das absolute Zeitmaß an; auf den weiterhin gegebenen Abbildungen ist das die mittlere Kurve mit ihren in gleichen Abständen sich wiederholenden Zacken. Ein zweiter Griffel erhob sich durch den Druck auf eine Taste; er kennzeichnet in der obersten Kurve die Momente, in denen der (vorher verabredete) Satzaccent einem Beistehenden hörbar wurde, der dann möglichst schnell auf die Taste schlug. Der dritte Griffel war ein Strohhalm, der durch Korkstifte mit einer runden Glimmermembran verbunden war, die das Ende eines Trichters bildete. Wurde nun besonders stark in den Trichter herein gesprochen, so hob dank der Vibration jener Membran der Strohhebel aus und zeichnete die kräftige Artikulation des Accents auf der Rußfläche ein. Die Kurve dieses Strohhalms bringt die unterste Linie der gegebenen Proben. Er reagierte auf verschiedene Laute verschieden; von Vokalen markierte er besonders gut das i, das hohe spitze Zacken erzeugte, dann u und o, während e, eu, au weniger stark, ei noch schwächer, a am schwächsten wirkten. Von Konsonanten sind wohl die Explosiven am ehesten spürbar."

In Beziehung auf extensiven Rhythmus untersucht Roethe somit die Morenzahl der sprachlichen Taktteile und beobachtet Beschleunigung des Vortrags bei silbenreicheren Takten, Dehnung der Silben bei schwacher Taktfüllung und Einstellung von Zwischenakzenten bei langsamerem Vortrag. In betreff des intensiven Rhythmus stellt er die besonders hervorgehobenen Worte fest. Er schließt aus diesen Beobachtungen auf den Einfluß eines im Hintergrunde liegenden ideellen Rhythmus auch auf die Takte der Prosa. Wie weit ein persönlicher Einfluß sich auf den der prosaischen Wortfolge zu Grunde liegenden geltend macht, ist

Sache des einzelnen Falls und hängt ab von der Individualität, der Sprechweise und der jeweiligen Stimmung und Absicht des Vortragenden.

Prof. Dr. L. Bianchi fußt in seiner Untersuchung über Prosa-Rhythmus auf der Methode von Karl Marbe[1]), die er in seiner Schrift auch anführt (S. 5): „Karl Marbe glaubte im Anfang des Rochusfestes von Goethe (AR) ganz anderen Rhythmus zu finden als im Anfang der Harzreise (AH) von Heinrich Heine. Die Vermutung Marbes lautete dahin, daß AR weit gleichmäßiger sei als AH und infolgedessen ganz andere ästhetische Gefühlswerte („Bewußtseinslagen") auslöse. Er und einer seiner Freunde versahen also, um das genau festzustellen, unter den ersten dreitausend Worten in beiden Prosastücken alle stark betonten Silben mit Akzenten. In der Fragestellung kam es vorerst darauf an, die mittlere Anzahl (m) der unbetonten Silben zu finden, die zwischen zwei stark betonten Silben stehen, in ganz ähnlicher Weise die mittlere Variation (v) dieser unbetonten Silben von ihrem arithmetischen Mittel."

Das Resultat der Untersuchung Bianchis beruht somit auf bewußter Skansion der Prosa, wobei nun aber die mittelbetonten Silben akzentuell belastet oder entlastet werden, die eben im Unterschiede zu plastischem Prosa-Rhythmus flachere Wellen kennzeichnen.

Ihm gegenüber beschäftigt sich Siegfried Behn mit den Tatsachen der übergreifenden Rhythmen, die namentlich in der Prosa und in freien Rhythmen von wesentlicher Bedeutung sind, wo sie in keiner Weise durch Skansion überformt werden. Wenn wir nämlich einen Vers lesen, bezw. deklamieren, werden wir unwillkürlich von seinem Schema beeinflußt. Lesen wir z. B. die Verse[2]):

„Sie sah ihm lange nach und breitete
Die Arme aus in hoffnungslosem Weh."

oder:

„Fahr denn wohl, du Trauter unsrer Seele.
Eingewiegt von unsern Segnungen!
Schlummre ruhig in der Grabeshöhle,
Schlummre ruhig bis auf Wiedersehn!"

[1]) cf.: Karl Marbe: Über den Rhythmus der Prosa, Vortrag, gehalten auf dem ersten deutschen Kongreß für experimentelle Psychologie zu Gießen. Gießen 1904.

[2]) cf.: Behn, S. 43 ff.

so erhält sowohl das e in breitete als auch das en in Segnungen eine von der natürlichen mehr oder weniger abweichende Betonung, indem wir den Reim und das Versmaß geltend zu machen suchen. Schon beim Lesen freier Rhythmen wird der Vortragende zuweilen vom Schwung des ganzen Werkes oder Abschnittes beeinflußt. Er sucht dann den in gewissem Sinne primären Rhythmus des Dichters nachzuempfinden und auszudrücken, wobei er einzelne Silben mehr betont, als es in schlichtester Redeweise der Fall wäre, oder die relativen Unterschiede von betont und unbetont verschärft oder überformt, der Stimmung entsprechend, in die ihn die vorliegende dichterische Stelle versetzt. Dies ist namentlich der Fall, wenn innerhalb der betreffenden Stelle ein rhythmisches Schema sich wiederholt, das auf an sich rein prosaische Wortfügungen leicht zu übertragen ist. Wir treffen z. B. in C. F. Meyers Novelle „Der Heilige" Stellen, die ebenso gut in einem Gedicht stehen könnten, und sich als metrische Reihen vortragen lassen, ja wahrscheinlich vom Dichter als solche aufgefaßt worden sind. Ich erwähne die ersten Sätze aus dem „Heiligen": „Langsam fallend deckte der Schnee das blache Feld und die Dächer vereinzelter Höfe rechts und links von der Heerstraße, die aus den warmen Heilbädern an der Limmat nach der Reichsstadt Zürich führt. Dichter und dichter schwebten die Flocken, als wollten sie das bleiche Morgenlicht auslöschen und die Welt stille machen, Weg und Steg verhüllend und das wenige was sich darauf bewegte." Oder (Heiliger, S. 82): „Ihr kennet die Mär von dem Kelch mit dem kostbaren Blute, der unter süßem Getön vom Himmel sinkend, auf Montsalvatsch sich niedergelassen hat. — In den blassen, träumenden Zügen lag eine selige Güte und das Antlitz schimmerte wie Mond und Sterne." Nehmen wir aber diese freirhythmischen Stellen, die sich namentlich im „Heiligen", vereinzelt auch in anderen Novellen finden (ich komme später darauf zurück) aus, so haben wir es in der vorliegenden Untersuchung doch mit Prosa-Dichtung zu tun, und wenn wir ein rein prosaisches Gebilde untersuchen, so können wir solche Überformungen nicht berücksichtigen; wir

müssen von natürlicher Redeweise ausgehen, wollen wir uns nicht in allzu subjektives Vorgehen verlieren; denn wie der Dichter die betreffende Stelle gelesen oder rhythmisch gehoben hätte, können wir nur vermuten.

Burdach[1]) geht aus von den metrischen Satzschlüssen, die zu allen Zeiten in der Kunstprosa eine nicht zu mißachtende Rolle spielten, und seine Untersuchungen zeigen, wie unbegründet Ermatinger den Ausspruch wagt: „Von Prosametrum zu sprechen wäre Unsinn.“[2])

Als Übersetzung von griechisch „rhythmos“ gibt Benseler[3]): 1. Zeitmaß, Takt, Silbenmaß, 2. Ebenmaß, das schöne Verhältnis der Teile, die Proportion, 3. überhaupt die Gestalt, Form. „Rhythmizein“ heißt eigentlich ins Ebenmaß bringen, daher ordnen, genau abwägen, beurteilen usw. Rhythmus ist[4]) abgeleitet von „rheo“: fließen, strömen, etymologisch verwandt mit ahd „strouwm“ = nhd Strom. Wir erhalten demnach den Begriff der Charakteristik einer ebenmäßig wellenartig fließenden Bewegung als Gliederung intensiver und extensiver Akzente eines Vorgangs.

In betreff des dichterischen Kunstwerks unterscheiden wir den primären Rhythmus der inneren Form, abhängig zunächst von Temperament und Charakter des Dichters, dann von der Erschütterung, resp. von der Bewegung seiner Seele durch das künstlerische Stofferlebnis selbst, und den sekundären Rhythmus der äußeren Form, seiner Funktion nach Ausdruck desjenigen der inneren, abhängig von Formwillen und Technik des Dichters. Die Schwingungen des inneren künstlerischen Stofferlebnisses sind vorwiegend psychologischer Natur und entziehen sich zum großen Teil einer sachlich-wissenschaftlichen Darlegung. Was sich sinnenhaft wahrnehmbar einer Untersuchung bietet, ist einerseits die Akzentgliederung der Rede, die ein Element der Rhetorik bildet, andererseits aber der einer Dichtung immanente, bei ruhigem Lesen ohne weiteres sinnenhafte äußere Rhythmus, abhängig von der Komposition des Werkes, vom dichten oder lockeren Fluß des dargestellten Geschehens, von der Art seiner Sätze und Satztakte, und endlich von Wortwahl und Wortstellung.

---

[1]) Berliner Sitzungsberichte 1909.

[2]) Das dichterische Kunstwerk, S. 359.

[3] Griechisch-Deutsches Schulwörterbuch, S. 816.

[4]) W. Preller, Etymolog. Wb. d. griech. Sprache. 2. verbesserte Auflage. Göttingen 1906.

Eduard Sievers definiert die Akzentuierung eines Wortes als „relative Charakteristik aller einzelnen Teile“ [1]). Das heißt: Sie ist der Faktor, der in intensiv oder extensiv rhythmischer Beziehung ein Wort, beziehungsweise einen Satzteil, Satz oder Kompositionsteil über ein ideelles Niveau heraushebt und es zum Kurvenpunkt einer rhythmischen Wellenlinie stempelt.

Zu unterscheiden ist demnach: 1. die Dialektik der Bewegung in Beziehung auf die relative Charakteristik der einzelnen Kompositionsteile eines dichterischen Kunstwerks, d. h. der Akte, Szenen, Kapitel, Strophen usw., die sich richtet, einmal nach der Gattung der Dichtung, dann nach der Offenheit oder Geschlossenheit ihrer Form und nach der mehr subjektivistischen oder mehr objektivistischen Absicht der Erzählung oder Darstellung; 2. die rhythmische Gliederung der Sätze und Satzteile untereinander, sowie der eigentliche Rhythmus des Satzes an sich. Sie ist verschieden je nach Zusammensetzung und Anordnung der Haupt- und Nebensätze und nach Art und Zahl der Glieder im Satztakt; sie hängt zum großen Teil ab von der Wortstellung. Glied ist laut Saran (S. 86) „diejenige Gruppenform der Rede, welche (bei Zergliederung von oben nach unten) mindestens eine, andererseits aber auch nicht mehr als eine akzentuelle Hebung enthält. Als gehoben werden natürlich alle Silben empfunden, die mindestens halbschwer sind. . . . Überwiegen Reihen von zwei Gliedern, so wird die Rede entweder abgerissen, zerhackt, konversationsmäßig, nervös, oder sie bekommt das Ethos der Würde, Wucht und des feierlichen Ernstes. Das hängt im einzelnen Falle von der Verwendung der Faktoren der Schallform ab. Ranke und Kuno Fischer gehen nicht leicht ohne stilistischen Grund über sechs Glieder hinaus. Sieben- und achtgliedrige Reihen sind bei K. Fischer öfters der Schlußwirkung halber gebraucht. Vier- bis sechshebige dürften in der Tat dem sachlichen ruhigen Vortrag am besten entsprechen. Dreier beleben schon etwas, noch mehr Zweier. Siebener machen bei Wiederholung schleppend.“ Blümel nimmt in seinem Aufsatz über die Kompositionsfuge in der rhythmischen Reihe für die prosaische Reihe zwei bis neun Glieder an.

Die Wortstellung kann sich dem Rhythmus eines Satzes zuliebe mehr oder weniger von ihrer schlichtesten Art entfernen, namentlich wenn der Fall eintritt, daß in der Satzbildung die rhythmische

[1]) Grundzüge der Phonetik [5], § 609, 617.

oder musikalische Konzeption der eigentlichen Wortwahl und Wortanordnung vorangeht. Ich denke an Worte, die Schiller am 25. Mai 1792 an Körner schrieb: „Das Musikalische eines Gedichtes schwebt mir weit öfter vor der Seele, wenn ich mich hinsetze, es zu machen, als der klare Begriff vom Inhalt, über den ich kaum mit mir einig bin.“ [1])

Wie bloße Veränderung an sich natürlicher Wortfolge in einen Satz schlichtester sachlicher Wortstellung den Rhythmus dieses Satzes umprägt, zeigt folgende Prosaauflösung [2]):

„Wer nie sein Brot mit Tränen aß,
wer nie die kummervollen Nächte
auf seinem Bette weinend saß,
der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte.“

Man vergleiche:

„Wer sein Brot nie mit Tränen aß und nie die kummervollen Nächte auf seinem Bett saß und weinte, der kennt euch, ihr himmlischen Mächte nicht.“

Hirt bemerkt dazu: „Der dynamische Rhythmus wird dabei zerstört und damit das Bett des Stromes, die prächtigen Wogen versumpfen in Tümpeln, die zwar noch Wasser sind, aber nicht mehr Strom. Der poetische Gedanke, die Bilder, alle bleiben bestehen — als Tümpel.“

Theodor Mundt schreibt in seinem Buch über den Rhythmus der deutschen Kunstprosa (S. 315): „Die deutsche Produktion arbeitete nunmehr auf die Einheit von Poesie und Prosa hin, und erreichte ihre vollkommenste harmonische Verschmelzung zuerst im Werther, diesem ursprünglichsten Naturerguß der modernen skeptischen, alles zersetzenden und assimilierenden Gemütsstimmung. In diesem Produkt erscheinen zuerst die Schranken zwischen Poesie und Prosa völlig durchbrochen, und alles Pathos der Dichtung, alle Schmerzen und Herrlichkeiten der Gefühle, sind in das Uferbett der Prosa übergeströmt.“

Dagegen Heine über Börne [3]): „Nur so viel will ich bemerken, daß um vollendete Prosa zu schreiben, u. a. auch eine große Meisterschaft in metrischen Formen erforderlich ist. Ohne solche Meisterschaft fehlt dem Prosaiker ein gewisser Takt, es entschlüpfen

[1]) Jonas: Schillers Briefe, III, 202.
[2]) Zit. nach Hirt, S. 215.
[3]) Inselausg. VIII 353.

ihm Wortfügungen, Ausdrücke, Cäsuren und Wendungen, die nur in gebundener Rede statthaft sind, und es entsteht ein geheimer Mißlaut, der nur wenige, aber sehr feine Ohren verletzt."

Was die Vermischung von Prosa und Poesie betrifft, müssen wir unterscheiden: einerseits die prosaische Dichtung als eurythmisches Kunstwerk, andererseits die Vermischung von Prosa und Metrum.

In Beziehung auf die Vermischung von Prosa und Vers schreibt Ed. Norden (S. 756): „Für das Mittelalter wurde entscheidend, daß darunter seine beiden Hauptautoren Martianus und Boethius waren. Zu einer Zeit, als alles Krause und Bizarre des Stils für schön galt, war die Mischung von Prosa und Vers für den hohen Stil außerordentlich beliebt. Man prägte auch einen eigenen Namen dafür, der in den Stilistiken des XII. und XIII. Jahrhunderts auftaucht: prosimetrum. Beispiele brauche ich nicht anzuführen, da die Tatsache bekannt ist: wo die Rede einen hohen Schwung nahm, war der Übergang in Verse eins der bequemsten Hilfsmittel, z. B. bei Gebeten, bei den in eine Geschichte eingelegten Reden, im pathetischen Stil der Urkunden, in Subskriptionen usw. Die Humanisten haben dann auch hiermit gebrochen, indem sie ihren Abscheu offen aussprachen."

Es handelt sich in diesem Fall wesentlich um Ein- oder Angliederung von spezifisch metrischen Formen in prosaische Sprache oder Dichtung. Verseinlagen treffen wir noch in der heutigen Zeiten in vielen Romanen und Novellen. Sie bildeten ein Element der romantischen Kompositionstechnik. Ich erinnere nur an Goethes Wilhelm Meister, an Tieck, Eichendorff und Arnim[1]).

In sprachlichen Denkmälern äußerer Technik besteht diese Vermischung von Prosa und Metrum hauptsächlich in der Verwendung des metrischen Satzschlusses, der sogenannten Klausel.

Was Theodor Mundt als Verschmelzung von Poesie und Prosa bezeichnet, ist nicht diese Nebeneinandersetzung von mehr oder weniger rhythmischen und metrischen Formen, es ist eine Prosa in gesteigerter künstlerisch harmonischer Bewegtheit, deren rhythmisch sinnenhafter Ausdruck sich zuweilen mit den bekannten metrischen Formen deckt oder unter ihren Einfluß gerät.

[1]) Vgl. darüber G. Thurau, Singen und Sagen. Ein Beitrag zur Geschichte des dichterischen Ausdrucks. Berlin 1912.

Jede prosaische Wortfolge hat ihre Schwerpunkte, ihre Akzente, und daher auch ihre eigene Dialektik der Bewegung. Jede spezifisch versmäßig betonte Wortfolge richtet sich nach einem Schema, und der primäre, ihr immanente Rhythmus wird durch dieses Schema mehr oder weniger überformt.

Die Prosa als solche ist rhythmisch, nicht metrisch. Metrische Figuren erscheinen ihr ein- oder angegliedert, wenn in ihrer Wortfolge relativ hohe und niedrige Betonungsstufen unbewußt oder zu bewußt eurhythmischer Wirkung metrisch aneinander gereiht werden.

Rhythmus und Metrum sind zwei verschiedene Begriffe. Über den Rhythmus, vorwiegend als Element der Lyrik, führt Hirt aus (S. 204): „Da ist die Erschütterung durch das Erlebnis. Man muß das Wort sachlich nehmen, es ist kein Bild, wir sprechen vom fliegenden, stockenden Atem. Ich bin überzeugt, daß jeder Gemütsbewegung ein bestimmtes Tempo unserer Blutzirkulation entspricht. Ich nehme also den Begriff Rhythmus zunächst rein dynamisch. Er ist, man darf so sagen, die mechanische Fortschwingung der Erschütterung, ihre mechanisch getreue und eben daher so zwingende, unbewußte, nicht zu machende. Eben daher gebiert sich das Geheimnis des echten Gedichts, in Wahrheit Zeuge des heiligen Erlebnisses. Die Dinge der bewußten Seite des Geistes: Gehörtes, Geschautes, kurz durch die Sinne Empfangenes, sowie Gedachtes, müssen sich in diesen Rhythmus einschwingen. Man mag es sich erklären, wie man will, mag z. B. man annehmen, jedes Wort (eigentlich Ding) habe einen allgemein gefühlten Empfindungswert, dem so von vornherein ein gewisser Erlebnisrhythmus entspreche, und eben dieser dem Wort eigene Rhythmus müsse sich dem Rhythmus des dichterischen Erlebnisses einschwingen, dürfe keine störenden Interferenzwellen erzeugen, so oder anders, Tatsache ist, daß der Rhythmus über Dichtung oder Prosa entscheidet, daß die aus der bewußten Seite des Geistes geholten Symbole hinsichtlich der Stimmung des Gedichts nicht so eindeutig bauen wie der Rhythmus, und daß es nur der Sache entspricht, wenn man in seinen Begriff auch die Komponenten aus dem Bewußtsein einschmilzt und dann bestimmt: jedes lyrische Gedicht fließt in einem eigenen Rhythmus daher, dessen Tempo durch die Erschütterung des Erlebnisses ursprünglich bestimmt ist, und den die symbolischen Realien aus der bewußten Welt mit ihrem Stimmungsgehalt zum vollen Ton füllen." Ferner (S. 207):

„Was sich am Rhythmus abstrahieren, verallgemeinern läßt, zum Schema gemacht werden kann, z. B. die ‚Figuren' der verschiedenen Verhältnisse von Hebung zu Senkung, also Versfüße, Verse, Strophen usw., das erfaßt die Metrik. . . . Das Metrum ist das Adernetz, der Rhythmus aber der Blutstrom, jenes der Weg, dieses die Sache. Gleiches Metrum, gleiche Strophe können das Bett für die verschiedensten Rhythmen sein."

Rhythmus ist demnach vorwiegend ein Element der innern Form einer Dichtung. Er waltet frei in der spezifisch gefühlsbetonten künstlerischen Prosa und kommt in den freien Rhythmen zur höchsten Entfaltung. Das Metrum ist vorwiegend ein Element der äußeren Form. Es überformt die Schwingungen des Rhythmus; es prägt ihnen sein Gesetz, das Gesetz einer intellektuellen Regelmäßigkeit auf, wo nicht eine natürliche Metrik beim künstlerischen Schaffen zum Herzschlag des Dichters wird. Ist dieses letztere nicht der Fall, so bildet es das äußere, intellektuell betonte Moment im Erlebnis der Dichtung, das die gefühlsbetonten primären Rhythmen mäßigt und gliedert nach einem objektiven Gesetz. „Wodurch das Metrum verschönert", untersucht Nietzsche[1]), und er sagt darüber: „Das Metrum legt Flor über die Realität; es veranlaßt einige Künstlichkeit des Geredes und Unreinheit des Denkens; durch den Schatten, den es auf den Gedanken wirft, verdeckt es bald, bald hebt es hervor. Wie Schatten nöthig ist, um zu verschönern, so ist das ‚Dumpfe' nöthig, um zu verdeutlichen. — Die Kunst macht den Anblick des Lebens erträglich, dadurch daß sie den Flor des unreinen Denkens über dasselbe legt."

Das gefühlsmäßig oder intellektuell betonte subjektive künstlerische Stofferlebnis einerseits und die innere und äußere formelle Tätigkeit des Dichters andererseits bestimmen den Weg und die Vollendung eines Kunstwerks. Von Charakter und Anlage, von Wille und Wesen, von künstlerischem Takt und Gewissen hängt das Verhältnis der gegebenen Momente ab.

Hat sich ein künstlerisches Stofferlebnis zur inneren Form individualisiert, so bestimmt diese innere Form die äußere Gestaltung. Fordert nun die innere Form einer Dichtung metrische Gliederung, so werden sich darin die subjektiven Rhythmen des Stofferlebnisses mit dem äußeren Maß harmonisch verschmelzen. Ist das nicht der Fall, so wirkt das Metrum als Einschränkung der

[1]) Menschliches Allzumenschliches, I, 151. Klassikerausg. Stuttg. 1921.

innerlich künstlerischen Bewegtheit; es erweckt den Eindruck einer rein äußerlichen Technik, und die Dichtung fände ihren vollkommenen äußeren Ausdruck in der frei gehobenen Prosa. Da ist „die dichterische Sprache Leib und Leibesform des Stoffes. Sie lebt, hebt und senkt sich mit seinem Atem, nimmt Teil an seiner Energie und Ausdruckskraft und trägt sein inneres Maß von Wärme, Beseeltheit, Sinn und Wert offenbarend und deutend, nach außen. Vollendete dichterische Sprache ist Ausdruck des Stoffes selbst, biegsam genug, sich den leisesten Schwingungen seiner innern Bewegtheit anzuschmiegen, und stark und eigenwillig genug, Bild und Gestalt dessen zu werden, was Stoff will und ist, Welt als Bewegtheit begriffen.“ [1]).

In diesem Sinne sagt Dilthey über Hölderlins Hyperion: „Die Rhythmen dieses Hymnus, in den der Roman ausklingt, gehen durch alle gehobenen Stellen des Hyperions hindurch. Es ist das eigenste Kunstmittel Hölderlins. Der Rhythmus in der Sprache, in der Gliederung der Tragödie ist für ihn Symbol für den letzten und höchsten Begriff seiner Philosophie — den Rhythmus des Lebens selbst. In ihm sah der Dichter den Ausdruck für das Gesetz in der Bewegung des Lebens, wie Hegel in dem dialektischen Fortschritt der Begriffe dies Gesetz gefunden hat. Wenn Hölderlin diese tiefgedachte Lehre von dem Rhythmus, der Alles bis zur Verszeile eines Dichters durchwaltet, auch erst später veröffentlicht hat: das Gefühl für diesen Zusammenhang war schon in ihm wirksam als er den Hyperion abschloß, und er mochte sich auch schon Begriffe hierüber gebildet haben. Die Kunstform des Hyperion hat durch und durch einen symbolischen Charakter. Sie ist hierin der des Zarathustra von Nietzsche verwandt.“ [2])

Hölderlins Hyperion enthält wenig Handlung; er ist lyrischer Art, Ausdruck des innersten Gefühls. Primäres Prinzip bei der Darstellung ist Versinnbildlichung der Bewegtheit, die diesem Gefühlserlebnis zu Grunde liegt. Dieses Prinzip lockert nicht nur die Verknüpfungen der Handlung in subjektiv gefühlsmäßige Schilderung, es macht sich auch im einzelnen Satz geltend in der Bestimmung von Wortwahl und Wortfolge. Wir erhalten Bild und Klang einer gesteigert rhythmischen prosaischen Dichtung, die sich

[1]) Hefele, S. 112.
[2]) Das Erlebnis und die Dichtung, S. 346.

frei nach der Bestimmung durch ihre gefühlsbewegte Seele entfaltet, unbekümmert darum, ob die Wellen ihrer Sprache die Schranken der herkömmlichen Prosa oder die Regeln einer äußerlichen Metrik brechen.

Vergleichen wir die ersten Sätze des Romans:

„Der liebe Vaterlandsboden gibt mir wieder Freude und Leid."

Der Schluß des Satzes erscheint metrisch und bildet einen Chorjambus.

„Ich bin jetzt alle Morgen auf den Höhen des Korinthischen Isthmus, und, wie die Biene unter Blumen, fliegt meine Seele oft hin und her zwischen den Meeren, die zur Rechten und zur Linken meinen glühenden Bergen die Füße kühlen."

Der Gang des Geschehens wird gelockert, zunächst durch das Gleichnis von der Biene unter den Blumen, dann durch die Schilderung der Tätigkeit der Meere. Der ganze Satz erscheint rhythmisch gehoben. Zur eurhythmischen Gliederung trägt bei, daß das Gleichnis vorausgenommen wird, während es bei sachlich schlichtester Wortstellung hinter „Seele" zu stehen käme. Metrische Formen sind deutlich in den Wortfolgen:

„alle Morgen", indem hier je eine relativ niedrige Betonungsstufe einer hohen angegliedert wird;

„des Korinthischen Isthmus" als hexametrischem Abschluß eines Satzabschnittes;

„wie die Biene unter Blumen", indem die poetische Einlage durch regelmäßigen Wechsel von Hebung und Senkung vom übrigen Satzrhythmus sich unterscheidet;

„glühenden Bergen die Füße kühlen", indem zwei Daktylen und zwei Trochäen die Klausel bilden.

„Besonders der eine der beiden Meerbusen hätte mich freuen sollen, wär' ich ein Jahrtausend früher hier gestanden."

Der Hauptsatz zeigt eine doppeltrochäische Klausel, der Konditionalsatz regelmäßigen Wechsel von Hebung und Senkung, wozu die Apostrophierung des „wäre" beiträgt, die gleichzeitig den Hiatus entfernt.

„Wie ein siegender Halbgott, wallte da zwischen der herrlichen Wildniß des Helikon und Parnaß, wo das Morgenroth um hundert überschneite Gipfel spielt, und zwischen der paradiesischen Ebene von Sicyon der glänzende Meerbusen herein, gegen die Stadt der Freude, das jugendliche Korinth und schüttete den erbeuteten Reichthum aller Zonen vor seiner Lieblingin aus."

Metrisch hervorgehoben erscheint zunächst das Gleichnis: „Wie ein siegender Halbgott . . .“; annähernd regelmäßigen Wechsel von Hebung und Senkung in langen weichen Wellen zeigt der Zwischensatz: „wo das Morgenroth um hundert überschneite Gipfel spielt . . .“; „Stadt der Freude“ bildet eine doppeltrochäische Klausel im Satzabschnitt.

„Aber was soll mir das?

Das Geschrei des Schakals, der unter den Steinhaufen des Alterthums sein wildes Grablied singt, schreckt ja aus meinen Träumen mich auf.“

Der eingeschobene Relativsatz klingt in gleichmäßigem Wechsel von Hebung und Senkung aus, der zweite Teil des Hauptsatzes: „schreckt ja aus meinen Träumen mich auf.“ erweckt den Eindruck zweier rhythmischer Wellen mit den Gipfelpunkten „schreckt“, „Träu-“ und „auf“. Das „ja“, an und für sich für den Gang der Handlung überflüssig, erscheint in Beziehung auf Beachtung und Betonung als Mittelstufe zwischen „schreckt“ und „aus“ und verlangsamt die Wellensenkung. Die zweite Welle bildet die Figur eines Chorjambus, indem die starkbetonten Silben „Träu-“ und „auf“ zwei relativ ganz schwachbetonte umrahmen. Das „mich“ kann schlechthin als schwachbetont bezeichnet werden, weil es nach dem vorangehenden Possessivpronomen begrifflich kein neues Moment anführt. Es fördert die eurhythmische Gliederung durch seine Stellung direkt vor dem „auf“.

Der folgende Satz: „Wohl dem Manne, dem ein blühend Vaterland das Herz erfreut und stärkt!“ weist einen regelmäßigen Wechsel von Hebung und Senkung auf, wozu die Unflektiertheit des Adjektivs beiträgt usw.

Ausrufsätze, Fragen, Gleichnisse, Worte, die für den Gang des Geschehens und den Sinn der Handlung schlechthin überflüssig erscheinen, werden eingeschoben, einerseits den Fortgang der Handlung ins Persönliche zu lockern, andererseits dem äußerlich wahrnehmbaren Rhythmus der Wort- und Satzfolge das Gepräge einer gefühlsbetonten Form zu geben.

Ähnliches finden wir in Goethes „Leiden des jungen Werther“.

Das einleitende „Wie froh bin ich, daß ich weg bin!“ erweckt den Eindruck eines gänzlich ungebundenen improvisatorischen Ausrufes. Das folgende „Bester Freund, was ist das Herz des Menschen!“ erscheint lyrisch-rhythmisch geformt in gleichmäßig gehobenen und gesenkten Wellen. „Dich zu verlassen,

den ich so liebe, von dem ich unzertrennlich war, und froh zu sein!“ Der Satz gliedert sich in vier parallele Einzelsätze, von denen die ersten zwei annähernd dieselbe metrische Form (/ x x / x) aufweisen. Annähernd: Denn das „s o“ des zweiten Einzelsatzes hebt sich als adverbialer Ausruf über die Mittelstufe der Betonung hinaus. Der Affekt, der damit ausgedrückt wird, kommt im Rhythmus der Prosa zur freien Geltung, während er durch das Schema einer metrisch gegliederten Dichtung mehr oder weniger entlastet oder belastet erschiene.

„Ich weiß, du verzeihst mir's.“

Die Parataxe erhebt den logisch untergeordneten Satz in eine höher betonte Stufe. Der äußere Rhythmus zeigt kürzere, schroffere Wellen, deren Lebendigkeit des Ausdrucks durch ein mittelbetontes „daß“ wesentlich beeinträchtigt würde. In dieser Form erweckt die Parataxe den Eindruck eines stark lebendig hervorbrechenden Gefühlsmomentes.

„Waren nicht meine übrigen Verbindungen recht ausgesucht vom Schicksal, um ein Herz wie das meine zu ängstigen?“

Der ganze Schlußsatz zeigt eine Folge von Daktylen. Hier handelt es sich um die Trennung des Possessivpronomens vom Objekt des Satzes und um seine Erhebung zu einer selbständigen Adverbialgruppe, die als solche akzentuell gehoben wird und dadurch den Eindruck eines metrisch gegliederten Schlußsatzes bewirkt.

„Die arme Leonore!“

Ein Ausruf unterbricht den regelmäßigen Fluß der Rede, gefolgt von einer subjektiv spontanen Reflexion: „Und doch war ich unschuldig.“

„Konnt ich dafür, daß, während die eigensinnigen Reize ihrer Schwester mir eine angenehme Unterhaltung verschafften, daß eine Leidenschaft in dem armen Herzen sich bildete.“

Der Nebensatz ist ein- statt angefügt, was syntaktisch das Richtigere wäre. Dieser Umstand bewirkt in diesem Fall: einerseits daß die Konjunktion „daß“ zweimal gesetzt wird, von denen das erste akzentuell gehoben wird, indem es die Erwartung und Beachtung des noch vorbehaltenen Konsekutivsatzes in sich schließt, andererseits eine Steigerung vom eingeschobenen Satz zum nachfolgenden Konsekutivsatz, indem das Eingeschobene als solches hier in eine tiefere Betonungslage rückt. Ein metrischer Satzschluß erscheint sowohl im ersten Nebensatz (/ x x / x) als auch

im Schlußsatz (/ x / x x / x x), einerseits bestimmt durch das Adjektiv zu Herz, andererseits durch die Stellung des Reflexivpronomens unmittelbar vor dem Schlußverb.

Auch hier ist die Prosa spezifisch lyrischer Art. Ihr Rhythmus ist wesentlicher Faktor in der Art des Ausdrucks ihrer Stimmung und ihrer Gefühlsmomente. Wortwahl und Wortfolge werden ihm untergeordnet. Er durchdringt den ganzen sprachlichen Ausdruck und erhebt sich zuweilen zwecks besonderer Wirkung zu metrisch anmutenden gleichmäßigen Wellen, die organisch zum metrischen Gebilde heranreifen, ohne den primären Rhythmus ihrer gefühlsbetonten inneren Form dabei zu opfern.

Erich Schmidt schreibt darüber in seiner Lessingbiographie (II, S. 568): „Bei Goethe entwickelt sich der Vers allmälig in natürlichem Wachsthum, lüpft im ‚Egmont' die Decke der Prosa und bricht in ‚Iphigenie' zur rechten Stunde wie der fertige Schmetterling aus seinem Puppenstand hervor: ‚es kommt die Zeit, er drängt sich selber los und eilt auf Fittichen der Rose in den Schoß'. Die Verse der ‚Iphigenie', des ‚Tasso', dessen erste Prosa Goethe einmal sinnend neben den Nathan legte, der ‚Natürlichen Tochter', harmonisch durchgebildet und so rein vollendet, daß unsere Stimme ihnen durch die Recitation wehzutun fürchtet, dies regelmäßige und melodische Kommen und Weichen langer Wellen, wie es Goethe am Gardasee belauschte, sind der ausgeprägteste Gegensatz zu Lessings Jamben." [1])

In diesen langen, weichen Wellen, die sich zuweilen zum getragenen, hymnenartigen Stil erheben, die an liturgische Sprache erinnern, waltet jene hohe Freiheit, die schrankenlos, oft vom Hauch des Übersinnlichen umweht (ich denke an die „Hymnen an die Nacht" von Novalis) das Geheimnis ihrer seelischen Bewegtheit auszudrücken vermag. Ihre Form und ihr Gesetz ist die augenblickliche oder langsam herangereifte gefühlsbetonte künstlerische Vision des Dichters, an kein äußeres Maß gebunden.

Demgegenüber gibt es eine Art der äußeren Vermischung von Prosa und Metrum, die durch wesentlich andere Momente bedingt ist.

In seinem Werk über „Antike Kunstprosa" handelt Ed. Norden eingehend über die Schlüsse der Kola, in denen das gesamte Alter-

[1]) E. Schmidt, Lessing, Geschichte seines Lebens und seiner Schriften. Berlin 1884 und 1892.

tum den Rhythmus der kunstvollen Prosarede fand. (Cit. I, S. 922): „Der rhythmische Satzschluß wurde seit etwa 400 n. Chr. durch den akzentuierenden ersetzt. Das berühmte Meyersche Gesetz, nach welchem der durch den Akzent bezeichneten letzten Hebung mindestens zwei nichtakzentuierte Silben vorausgehen müssen, ist in bezug auf seine Anwendung ebenso sicher und für die Fragen niederer und höherer Kritik ebenso epochemachend wie in bezug auf seinen Ursprung dunkel. Daß ein bestimmter Mann es erfunden haben soll, wie Meyer annimmt, ist nicht wahrscheinlich, wenn man die Zeiten und die analoge Tatsache erwägt, daß auch die rhythmische Poesie sich spontan aus der Praxis selbst heraus entwickelt hat."

Mit dem Wesen dieser Art von Satzrhythmus in der deutschen Sprache beschäftigt sich auch Burdach in den Berliner Sitzungsberichten des Jahres 1909. (Cit. S. 522 f.): „Das älteste Reichsgesetz Deutschlands in deutscher Sprache, der deutsche Urtext des Landfriedens von 1235, ist ebenso wie die amtliche lateinische Ausfertigung nach den Regeln des Cursus gebaut. Fortan strebt die deutsche Kanzleisprache nach Durchführung des Cursus und erreicht sie unter Karl IV. Aber schon früher, an der Grenze der ahd und mhd Zeit begegnen in deutschen Predigten und Katechismusstücken (in den aus den Evangelienhomilien Gregors des Großen schöpfenden Predigten der Wessobrunn-Ambras-Wiener Notkerhandschrift, in dem Denkmal ‚Bamberger Glaube und Beichte' und sonst) unleugbar weit vorgeschrittene Ansätze zu einer regelmäßigen Rhythmisierung der Satzschlüsse nach den überlieferten Typen des lateinischen Cursus. Auch Berthold von Regensburg benutzt in seinen deutschen Predigten das hergebrachte Schema des Tonfalls der Satzschlüsse. Streng nach dem reformierten curialen Cursus baut Meister Eckhart in seinen deutschen Predigten; so unvollkommen sie überliefert sind, kann man das Walten bestimmter rhythmischer Typen in den Satzausgängen wohl erkennen. Aber allerdings: es bestehen nicht unbeträchtliche Unterschiede und Abstufungen in der Zulassung und Durchführung des Cursus zwischen den verschiedenen litterarischen Gattungen und Autoren. Am wenigsten dem Cursus zugänglich ist die rein erzählende Darstellung, die viel zitierende oder im Katechismusstil kurzer, rasch wechselnder Fragen und Antworten abgefaßte Abhandlung, die reine Homilie weniger als die betrachtende, ermahnende Predigt, am meisten durchweg die rednerische Form.

Ferner muß man scheiden zwischen einer freieren und strengeren, einer älteren und jüngeren Tradition der rhythmischen Satzschlüsse. Die strengere Form, die seit dem Ende des 11. Jh. von der Kanzlei der Curie aus sich verbreitet, arbeitet nur mit wenigen (drei oder vier) Typen, die sie syntaktisch fixiert. Die freiere Form kennt mehr Typen und hält sie in ihrer functionellen Verwendung weniger auseinander. Vor allem aber hat der Cursus in seiner deutschen Ausbildung zwei Eigentümlichkeiten, die ihn von dem strengeren lateinischen, zumal dem curialen, und dem der Reichskanzlei abheben: er liebt Ausgänge auf eine accentuierte Silbe, d. h. er gibt den alten Typen eine katalektische Form, und er liebt außerdem einfache trochäische Reihen am Schluß, denen er meist einen Daktylus vorhergehen läßt, d. h. er erweitert namentlich den ‚cursus velox' (/xxxx/x̄ oder /xx/x/x̄) durch Vorsetzung beliebig vieler Trochäen, die ein Daktylus oder auch ein Doppeldaktylus oder ein Wechsel von Daktylen und Trochäen eröffnen. Diese freie Form des rhythmischen Satzcursus hat nun in der deutschen Prosa den Humanismus überdauert. Ja sie ist bis auf den heutigen Tag allen Schreibenden unbewußt, das immer wieder die Wortstellung und Wortwahl bestimmende Schema der Perioden- Satz- und Kolaschlüsse geblieben, überall da am mächtigsten und offenbar nur nach dem stilistisch-phonetischen Instinkt des Schreibenden sich einstellend, wo ein mehr feierlicher, rednerischer Ton angeschlagen wird, wo die Darstellung in breiteren Schritten und in weiteren Atempausen sich bewegen soll."

Als die drei Haupttypen der mittelalterlichen Klauselschemata nennt Burdach den Cursus planus: /xx/x

z. B.: . . . audiri compellunt. oder: . . . velocitate reduxit.

den Cursus tardus: /xx/xx

z. B.: . . . velocitate reduceret. oder: . . . dirigentur in exitus.

den Cursus velox: /xxxx/x

z. B.: . . . gaudia pervenire. oder: . . . memoriae commendavit.

auch: /xx/x/x

z. B.: . . . agere nimis dure. oder: . . . fructiferum verae pacis.

Einige Stichproben mögen Art des Vorkommens und Wesen solcher Klauseln in der neueren deutschen Prosa zeigen.

Beobachten wir zunächst den Rhythmus der Prosa in Lessings „Eine Parabel. Nebst einer kleinen Bitte und einem eventualen Absagungsschreiben an den Herrn Pastor Goeze in Hamburg."

„Ehrwürdiger Mann!

Ich würde ehrwürdiger Freund sagen, wenn ich der Mensch wäre, der durch öffentliche Berufung auf seine Freundschaften ein günstiges Vorurteil für sich zu erschleichen gedächte."

Wir bemerken sachlich schlichteste Wortstellung. Jedes Wort steht an seiner syntaktisch korrektesten Stelle. Es ist keines zu viel und keines zu wenig. Die Wortfolge erscheint nicht nach einer primär subjektiv betonten, innerlich rhythmisch gegliederten Form geordnet, sondern nach begrifflich-logischen Gesichtspunkten. Der äußere Rhythmus im Innern des Satzes grenzt nirgends an eine metrisch geordnete Wortfolge, wohl aber schließt der Satz mit einer metrischen Klausel, dem sogenannten Planus. Einen Planus mit vorangehendem Daktylus weist der nächste Satz auf.

„Ich bin aber vielmehr der, der durchaus auf keinen seiner Nächsten dadurch ein nachtheiliges Licht möchte fallen lassen, daß er der Welt erzählt, er stehe, oder habe mit ihm in einer von den genaueren Verbindungen gestanden, welche die Welt Freundschaft zu nennen gewohnt ist. —"

Der nächste Satz zeigt eine Klausel von drei Jamben, der folgende schließt mit einem Ditrochäus, die nächsten Klauseln zeigen: vier Trochäen, drei Trochäen, einen Anapäst, einen Planus und einen Velox. Die Parabel zeigt neunzehn Mal eine oxytonische Klausel, darunter sieben Mal eine doppeloxytonische, vier Mal einen Kretikus, einmal zwei und einmal drei Jamben; sechs Mal zwei Trochäen, fünf Mal eine Folge von drei Trochäen, der zwei Mal zwei Daktylen, einmal drei Trochäen vorangehen. Im übrigen finden wir vier mal den Planus, zwei Mal den Velox, dem beide Male ein Trochäus vorangeht, vier Mal den Bacchius, drei Mal den Amphibrachys, dem einmal ein Daktylus, zweimal ein Doppeldaktylus vorangehen; endlich finden wir zwei Mal einen Daktylus und zwei Mal eine Klausel von der Form / x (x).

Überblicken wir die Prosa dieser Parabel, so gewahren wir eine Dialektik der Bewegung, deren Formwille als ein Streben nach möglichster Kürze und Gedrängtheit in der Folge des Geschehens in erster Linie verstandesklare aktive Prosa ist, deren Rhythmus das Bild gibt einer rastlosen Stetigkeit auf dem Weg zur Erkenntnis. Nach dem Prinzip der möglichsten Prägnanz und Folgerichtigkeit gliedert Lessing seine Satzfolgen und Sätze. „Er spaltet," sagt E. Schmidt (II, S. 717), „ „denn jede scharfsinnige

Untersuchung läßt sich von einem der seiner Sprache nur ein wenig mächtig ist, in eine Antithese kleiden.““ „Das Überraschende, Epigrammatische in diesem Dialog, stammt nicht aus der Phantasie oder aus bildlichem Denken, sondern aus einer Art Leibnizscher Kombinationskunst, aus einer rastlosen logischen Energie, die jeden Satz hin und her wendet und auf den Grund des Grundes zurückgeht.“ [1]) „Für mich ist schon die möglichste Kürze Wolklang,“ äußert sich Lessing; „wenigstens ist dem Wolklange leicht nichts hinderlicher als überflüssige Partikeln.“ [2])

Daß der Rhythmus, der einer derartigen Mentalität entspricht, den sensitivistischen Eurhythmen einer lyrisch betonten Prosa fast diametral gegenübersteht, versteht sich. Der äußere Rhythmus seiner Wortfolgen hält sich im Innern des Satzes sowohl von gefühlsbetonten weichen Wellen als auch von der Annäherung an metrische Figuren fern; rhythmisch gehobene Partien erscheinen als Satzschluß und ihre Form ist Metrum. Das Gesetz dieser Prosa ist das spezifisch intellektuell betonte Formgesetz einer Individualität, die nach innen und nach außen rücksichtslos strenge ihren Stoff zerlegt, untersucht und der Objektivität der gefundenen Erkenntniswerte vollständig unterwirft. Sache eines solchen Künstlergewissens ist nicht Singen; es ist intellektuelle Arbeit, Urteil fällen und Schluß ziehen. Trefflich sagt Dilthey, daß schon der junge Lessing sich unter andern Lyrikern ausgenommen habe „wie unter einer Singvogelbrut ein junger Raubvogel“ [3]).

In Hinsicht auf die Sachlichkeit der Prosa ist es Heinrich von Kleist, der uns am meisten an Lessing erinnert. Seine sachlich konzentrierte Prosa erscheint in ihrer Gedrängtheit und im rastlosen Gang der Handlung in erster Linie objektivistisch. Sie erweckt den Eindruck eines chronikartigen Berichtes. Direkte Charakteristik der Personen ist auf ein Mindestmaß beschränkt. Die äußeren Geschehnisse sind Ausdruck der innern Entwicklung der Hauptpersonen und folgen einander in fast ununterbrochener Stetigkeit. Sie erwecken den Eindruck der Technik in einem analytisch aufgebauten Drama, in dem sich die Geschehnisse Schlag auf Schlag aus gegebenen Verhältnissen zur Katastrophe zuspitzen, einer Technik der Darstellung, die in Spittelers „Conrad

---

[1]) Dilthey, S. 48 f.
[2]) E. Schmidt, II, 709.
[3]) Dilthey, S. 10.

der Leutnant“ gipfelt. „Wie er (sc. Kleist) überall gleichsam atemlos von einem seelischen Kulminationspunkt zum andern sich hetzt, dafür enthält der ‚Findling‘ das schlagendste Beispiel: da heißt es: ‚Piachi hatte gerade Tags zuvor die unglückliche Elvire begraben, die an den Folgen eines hitzigen Fiebers, das ihr jener Vorfall zugezogen hatte, gestorben war. Durch diesen doppelten Schmerz gereizt, ging er, das Dekret in der Tasche, in das Haus, und stark, wie die Wut ihn machte, warf er den von Natur schwächeren Nicolo nieder und drückte ihm das Gehirn an der Wand ein‘.“ [1])

Beobachten wir Kleists Sprache in rhythmisch-metrischer Hinsicht. Ich wähle als beliebiges Beispiel „Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik“.

„Um das Ende des sechzehnten Jahrhunderts, als die Bilderstürmerei in den Niederlanden wütete, trafen drei Brüder, junge in Wittenberg studierende Leute, mit einem vierten, der in Antwerpen als Prädikant angestellt war, in der Stadt Aachen zusammen.“

Wir bemerken Konzentration auf Bericht von Verhältnissen und Geschehnissen, schlichteste Wort- und Satzstellung, in Betreff der Bewegtheit dialektische Gliederung, nicht rhythmisch gehobenen oder getragenen Ausdruck. Der Satz schließt metrisch mit einem Planus, und ein solcher findet sich auch als Klausel des Satzteiles: „junge in Wittenberg studierende Leute“.

„Sie wollten daselbst eine Erbschaft erheben, die ihnen von seiten eines alten, ihnen allen unbekannten Oheims zugefallen war, und kehrten, weil niemand in dem Ort war, an den sie sich hätten wenden können, in einem Gasthof ein.“

Der Satz schließt mit einem Kretikus. Er enthält in metrischer Hinsicht einen Planus am Schlusse des einleitenden Satzes, eine Folge von drei, resp. von zwei regelmäßig wechselnden Hebungen und Senkungen am Schluß des Relativsatzes und des Kausalsatzes. Der Kausalsatz rückt durch Einschiebung in den zweiten Hauptsatz in eine tiefere Betonungslage und damit ideell in den Hintergrund, was die Plastizität der Darstellung erhöht.

„Nach Verlauf einiger Tage, die sie damit zugebracht hatten, den Prädikanten über die merkwürdigen Auftritte, die in den Niederlanden vorgefallen waren, anzuhören, traf es sich, daß von

[1]) W. Waetzoldt, Einleitung zu Kleists Werken, Gold. Klass. Bibl., IV, S. 13.

den Nonnen im Kloster der heiligen Cäcilie, das damals vor den Toren dieser Stadt lag, der Fronleichnamstag festlich begangen werden sollte;“

Der Satz schließt mit einer Folge von einem Daktylus und drei Trochäen.

Beobachten wir weiter, so finden wir, nicht ausnahmslos, aber in großer Zahl Satzschlüsse, deren metrische Figur nicht bloß durch den zufälligen Versfuß des letzten Wortes im Satz oder Satzteil bedingt ist, sondern zuweilen in einer metrisch gegliederten Wortfolge bestehend, einen wesentlichen Bestandteil der Geschlossenheit der vorliegenden Prosa bildet und ihr ein gewisses rhetorisches Element verleiht.

Ähnliches beobachten wir bei Schiller. Vergleichen wir seinen Aufsatz: „Über naive und sentimentalische Dichtung“, so zeigt sich die Klausel des ersten Satzes als eine Folge von einem Daktylus und zwei Trochäen, der zweite Satz schließt mit einem Planus, der dritte mit zwei Jamben, der vierte mit einem Chorjambus. Der erste Abschnitt schließt mit einem Planus, der zweite mit Trochäus plus Velox, und ähnlich weiter.

Diese wenigen Stichproben skizzieren in großen Zügen zwei Arten wesentlich verschiedener Prosa: beide künstlerisch erlebt und geformt, aber nach verschiedenen Gesichtspunkten. Sie ergäben in der formell höchsten Ausgestaltung ihrer Individualität die beiden Pole, den subjektivistischen und den objektivistischen, innerhalb derer sich jedes künstlerische Schaffen bewegt. Der äußere Ausdruck der Bewegtheit dieser beiden prosaischen Pole erscheint, einerseits rhythmisch gehoben in seiner ganzen Wortfolge, unter dem Gesetz der innern Form eines subjektivistischen Stofferlebnisses, andererseits dialektisch gegliedert, indem im metrischen Kolaschluß die Rede, durch bewußt oder unbewußt hergestellte Unterbrechung des gleichmäßigen Wortflusses, in sinngemäße Gruppen abgeteilt wird. Diese zweite Art der Prosa entspricht dem äußeren Formgesetz eines objektivistischen Stofferlebnisses.

Der Rhythmus in der Prosa C. F. Meyers.

I. In der Komposition.

Wenn D'Harcourt (S. 475) über Meyers „Jenatsch" sagen kann: „on croit parfois lire une chronique", so gilt das in höherem Maße noch vom „Amulett". Sachlich trocken beginnt die Einleitung, eigentlich der Rahmen der Novelle. Innerlich und äußerlich bleibt er in mittlerer Betonungslage. Meyer schildert kurz die Situation, in der Schadau lebhaft an den Freiburger Boccard erinnert wird und dessen Schicksal schriftlich niederzulegen beschließt. Wenige gefühlsbetonte oder anschaulichere Momente erheben sich über ein chronikalisches Niveau. Die Handlung wird im Wesentlichen berichtet. Und an das Wesen des sachlichen Berichtes schließt sich der Rhythmus, der allerdings schon in einiger Hinsicht die chronikalische Sprache ins Künstlerische erhebt. Wir erfahren dann in chronikalischem Nacheinander: Jugendereignisse und Vorbereitungen zur Kriegslaufbahn, das entscheidende Moment des Aufbruchs nach Paris und die Reise, das Bekanntwerden mit Chatillon, Gasparde und Boccard, die ersten Erlebnisse in Paris, das Duell mit Guiche und die Verehelichung mit Gasparde. Die kompositionellen Sinnesakzente steigen allmählich zum Höhepunkt der Novelle heran, zur Schilderung der Bartholomäusnacht. Wohl wird das ideelle Niveau dieser Linie von einzelnen Situationsakzenten durchbrochen oder ihre Steigung durch einzelne Gespräche und Schilderungen verzögert; aber diese Bilder und Szenen ragen noch nicht selbständig als geschlossenes Ganzes aus dem Verlauf der Geschehnisse heraus. Sie bilden das Glied einer Icherzählung und dienen einerseits der anschaulicheren, andererseits der gemütlicheren Darstellung. Ich denke an die Hochzeitsszene in Biel, die Schadaus sofortige Abreise nach Paris bewirkt; an die Szene in der Herberge zu den drei Lilien, die uns mit den Hauptpersonen der Handlung in Paris bekannt macht; an die kurze Szene beim Admiral; an die Szene beim Parlamentsrat u. a.

Den Höhepunkt der rhythmischen Kompositionskurve bildet das achte Kapitel, sowohl in der Handlung als auch in der Lebendigkeit der künstlerischen Darstellung. Im übrigen können wir von dramatischem Aufbau der Novelle noch nicht sprechen. Monologartige Erwägungen, die sich aus dem Charakter der Icherzählung ergeben, und einzelne Gespräche dienen zum Teil der Veranschaulichung und verzögern schlechthin den Fortgang der Handlung. Nur in wenig einzelnen Momenten deutet sich jene Vorliebe Meyers an, zu Beginn einer szenenartigen Schilderung die Umgebung, gewissermaßen die Bühne für seine Gestalten dem Leser vor Augen zu stellen. Z. B. (S. 25): „Ein Eichentisch mit gewundenen Füßen vereinigte uns an seinen vier Seiten." Oder (S. 35): „Das weite Gemach war mit Büchern gefüllt, die in schön geschnittenen Eichenschränken standen. Statuetten, Münzen, Kupferstiche bevölkerten, jedes an der geeigneten Stelle, diese friedliche Gedankenstätte." In der folgenden Schilderung (S. 45): „Es war eine laue Sommernacht und auch die erleuchteten Fenster der Kapelle standen offen. Im schmalen Zwischenraume hoch über uns flimmerten Sterne" zeichnet er eine Stimmung, zu der die Predigt Panigarolas in grellen Gegensatz tritt.

Über die Umarbeitung seines „Jürg Jenatsch" schreibt Meyer an Haessel: „Vorzüge und Schwächen meines Buches, die ich zu kennen glaube, gegeneinander abgewogen, kann ich sagen, daß der Stoff ein glücklicher und die Ausführung eine kunstgerechte ist, daß das Buch durch seine Umarbeitung an epischer Behaglichkeit und deutlichem Umriß gewonnen hat." [1])

Korrodi [2]) sagt: „Von ihm (sc. Meyer) sind uns nur zwei Werke geschenkt, die nicht architektonisch bis auf die letzte Linie durchdacht sind: ‚Jürg Jenatsch' und ‚Angela Borgia'. Die junge und die gealterte, ermüdete Hand hat sie geschrieben." Und Meyer gesteht an Meissner: „Ich befürchte, Sie werden, zumal im letzten Kapitel des zweiten Buches des G. Jenatsch, das Schroffe und Sprungartige meiner Manier verdoppelt finden." [3])

Was die äußere Gliederung der kompositionellen Elemente betrifft, so gewahren wir im ersten Buch einen Wechsel von epischer Schilderung und Szenendarstellung, im zweiten und dritten

[1]) Frey, Briefwechsel, II, S. 63.
[2]) Korrodi, C. F. Meyer-Studien, S. 37.
[3]) Frey, Br., II, 263.

vorwiegend von chronikaler Schilderung und Szenendarstellung, wobei einzelne Szenen sich selbständig als mehr oder weniger dramatisch direkte Kompositionsglieder aus der relativ indirekten Erzählung herausheben. Durch die Einheit und Geschlossenheit ihrer Gruppierung und ihres Szenenbildes und durch die lebendigere Art der Darstellung und die Technik der Dialogisierung unterscheiden sie sich akzentuell von den übrigen. Im zweiten Kapitel des ersten Buches gliedern sich die Erinnerungen Wasers in zwei szenenartige Schilderungen, den Vorfall im Schulzimmer des Magisters Semmler und die Geschehnisse in dessen Haus. In zwei Bildern berichtet Meyer über die Knabenzeit Jürg Jenatschs und über sein Verhältnis zu Lukretia. Als Erinnerungen Wasers stehen diese Begebenheiten im Hintergrund; sie lockern den Fortgang der Erzählung in behagliche Schilderung, mehr als daß sie in geschlossenem Aufbau einen wesentlichen Akzent trügen. — Mehr und mehr aber entwickeln sich Meyers Szenendarstellungen zur Selbständigkeit. Im „Jenatsch" setzt deutlich jene Technik ein, mit ein paar prägnant anschaulichen Zügen Hintergrund oder Umgebung der Handlung zu zeichnen, in der die Personen sich bewegen. Zunächst sind es kleinere (S. 16): „Waser sah sich in der dunklen Schulstube des neben dem großen Münster gelegenen Hauses zum Loch im Jahre des Heils 1615 auf der vordersten Bank sitzen." S. 63 f.: „Die Freunde folgten dem vor ihnen herschreitenden schönen Knaben in die Lauben des Gartens. Gegen Süden hatte er einen balkonähnlichen Vorsprung, durch dessen Laubwände bunte Seidengewänder schimmerten und das Gezwitscher plaudernder Frauenstimmen, durchbrochen von dem hellen Jubel eines Kindes, ertönte. Dort lehnte auf sammetnen Polstern eine schlanke blasse Dame, deren hastige Rede und bewegliches Mienenspiel die Lebhaftigkeit eines Geistes verriet, der sie nicht zu erquicklicher Ruhe kommen ließ. Vor ihr auf dem Steintische trippelte und jauchzte ein zweijähriges Mädchen, das eine niedliche Zofe an beiden Händchen emporhielt. Dazu klang die melancholische Weise eines Volksliedes, die ein italienischer Junge in schüchterner Entfernung auf seiner Mandoline spielte. Der Herzog selbst hatte sich an das stillere nördliche Ende des Gartens zurückgezogen, wo er allein auf der niedrigen von der Flut bespülten Mauer saß, eine Landkarte auf den Knien, mit deren Linien er die gewaltig vor ihm aufragenden Gebirgsmassen zweifelnd verglich." S. 99: „Ein durchsichtig blauer

Winterhimmel umfing die Lagunenstadt und schaute sich mit gleicher Kraft und Helle tief aus dem Spiegel eines ihrer vielen schmalen Wasserbänder wieder entgegen. Hier zeigten die stillen Wasser auch das scharfe, dunkle Ebenbild einer schlank gewölbten Marmorbrücke, die das engste und bewohnteste Quartier Venedigs mit dem Campo dei Frari verbindet. Dieser kleine Platz bildet den spärlichen Vorraum zu dem fremdartig erhabenen Meisterbau Niccolo Pisanos, dem rotschimmernden Dome der Maria gloriosa de'Frari." S. 107: „Das schmale Gemach lag jetzt im Halbdunkel, nur durch ein hochgelegenes Rundfenster über der Tür drang ein rötlicher, von goldnen Stäubchen durchspielter Sonnenstrahl in seine Tiefe und blitzte in den aufgereihten, fein geschliffenen Kelchen und funkelte in dem Purpurweine, welchen Meister Lorenz dem in sich Vertieften unaufgefordert vorgesetzt hatte." S. 140: „‚Der Herzog ist allein, er wünscht Euch wohl vertraulich zu sprechen', sagte Wertmüller zu Jenatsch, als er ihn einige Augenblicke später in die herzoglichen Gemächer einführte. Er ließ ihn zuerst in ein mäßig beleuchtetes, mit dunkelm Holzwerke bekleidetes Vorzimmer treten, das durch eine von Säulen geteilte dreifache Bogenpforte den vollen Blick in den einige Stufen höher gelegenen Prachtsaal gewährte. Dieses reich vergoldete längliche Gemach mit seiner Reihe von fünf Fensterbogen mochte die auf den Kanal schauende Fassade des prunkenden Bauwerks bilden. Der Herzog kehrte der dämmerigen Fensterwand den Rücken zu. Er saß, in einem Buche lesend, vor dem hohen, mit verschlungenen Figuren und Fruchtschnüren von Marmor umrahmten und überladenen Kamine, in welchem ein lebhaftes Feuer flammte."

Diese Schilderung bildet die Einleitung, besser gesagt die Bühne für den Hauptakt des zweiten Buches, für eine Handlung, die selbständig fast ein ganzes Kapitel ausfüllt und wie epische Darstellung einer dramatischen Szene anmutet. Im folgenden begegnen uns derartige Szenen immer häufiger. Das sechste Kapitel schildert die Unterredung Waser und Grimanis über Jenatsch und beginnt: „In einer vorgerückten Morgenstunde des folgenden Tages saß der Provveditore Grimani in einem kleinen behaglichen Gemache seines Palastes. Das einzige hohe Fenster war von reichen, bis auf den Fußboden herabfließenden Falten grüner Seide halb verhüllt, doch streifte ein voller Lichtstrahl die silberglänzende Frühstückstafel und verweilte, von den verlockend zarten Farben angezogen, auf einer lebensgroßen Venus aus Tizians Schule. Von

der Sonne berührt schien die Göttin, die auf mattem Hintergrunde wie frei über der breiten Türe ruhte, wonnevoll zu atmen und sich vorzubeugen, das stille Gemach mit blendender Schönheit erfüllend. Dem Provveditore gegenüber saß sein ehrenwerter Gast, Herr Heinrich Waser, diesmal mit sorgenbelasteter Stirne usw."

Ähnliches finden wir S. 210, 276, 288, 311 und 324.

Im dritten Buch ragen einzelne Stellen von besonders bildhafter Wirkung hervor, wie die Szene zwischen Lukretia und Jenatsch auf der Reise nach Bünden, im vierten Kapitel die Unterredung Rohans mit Jenatsch, nachdem Frankreich die Unterzeichnung des Vertrags von Chiavenna verweigert hat, im sechsten der Besuch Jenatschs bei Lukretia zwecks der Botschaft nach Mailand, die Eröffnungsszene des Bundes mit Spanien im Hause Sprechers, der Abzug der Franzosen aus Chur, die Unterhandlung mit Serbelloni, die ein ganzes geschlossenes Kapitel bildet, endlich als Schlußkapitel das Maskenfest in Chur. Diese mehr oder weniger dramatisch gedachten Szenen erscheinen in Hinsicht auf den kompositionellen Rhythmus akzentuell über das ideelle Niveau einer bloßen Erzählung gehoben. Verknüpft sind sie einerseits durch epische Schilderung, in der sich kleinere Bilder oder bildhafte Züge eingestreut finden, andererseits durch Berichte, die in ihrer chronikalischen Sachlichkeit in Hinsicht auf die Plastik der Darstellung in einen ideellen Hintergrund rücken, in Hinsicht auf den Rhythmus der Komposition als Senkungen wirken. Im ersten Kapitel des dritten Buches steht zum Beispiel die Schilderung der Verhältnisse im Kloster Cazis, die teilweise im Plusquamperfekt gehalten ist, rhythmisch in der Senkung, ebenso das zweite Kapitel, das rückblickend den siegreichen Einzug Rohans in Bünden berichtet. Ebenso schildert das siebente Kapitel zusammenfassend, zum Teil indirekt, die Geschehnisse des Winters. Das Vorgehen Jenatschs wird als Behauptung Wertmüllers dargestellt. In ähnlicher Weise erfahren wir im elften Kapitel die Unterhandlungen Lukretias mit Serbelloni. Einerseits dienen diese plastisch im Hintergrund liegenden Elemente der Erzählung zur Exposition oder logischen Verbindung der Hauptszenen, andererseits dazu, die relativ künstlerisch betonteren Kompositionsglieder mehr hervortreten zu lassen. Diese Funktion übernimmt in den Meisternovellen zum Teil der Rahmen.

Während die rhythmische Steigerung der Handlung im „Jürg Jenatsch" durch die verschiedenen und verschiedenartigen kom-

positionellen Senkungen in ihrer Stetigkeit gestört und zur Kurve einer behaglichen Epik gestempelt wird, gewinnt sie an ruhiger geschlossener Führung, je weiter wir zu den eigentlichen Novellen und zu den Novellen der reifen Kunst Meyers fortschreiten.

Schon in „Plautus im Nonnenkloster" sind die wesentlich wirkenden Szenen näher aneinander gerückt. Nach der Erzählung seiner Wegreise bis nach Monasterlingen reihen sich die Bilder der Handlung durch kurze Schilderung des Szenenwechsels aneinander, nämlich:

(S. 179) „Dort ging es lustig her. In der Freiheit der Klosterwiese wurde ein großer, undeutlicher Gegenstand versteigert oder zu anderem Behufe vorgezeigt usw."

die Erklärung und das Bekenntnis Gertruds in der Kirche: (S. 181) „Mißmutig wandte ich mich ab, bog um die Ecke der nahen Kirche und den Haupteingang derselben offen findend, betrat ich sie usw."

das Gespräch Poggios mit der Äbtissin in der Bücherkammer: (S. 189) „Langsam erstieg ich die Stufen des Chores und wandte mich aus demselben rechts in die ebenfalls hoch und kühn gewölbte Sakristei, in welcher ich die mit prahlerischen Inschriften bezeichnete leere Stelle fand, wo das schwere Kreuz gewöhnlich an die hohe Mauer lehnte und wohin es bald wieder von der Klosterwiese zurückkehren sollte. Zwei Pförtchen führten in zwei Seitengelasse. Das eine zeigte sich verschlossen. Das andere öffnend, stand ich in einer durch ein von Spinneweb getrübtes Rundfenster dürftig erhellten Kammer. Siehe, es enthielt die auf ein paar wurmstichige Bretter zusammengedrängte Bibliothek des Klosters usw."

die Entdeckung des Betrugs: (S. 194) „Sie folgte niedergeschlagen und wir betraten die Sakristei, wohin das echte Kreuz zurückgekehrt war und in dem weiten Halbdunkel des edlen Raumes mit seinen Rissen und Sprüngen und mit seinem gigantischen Schlagschatten so gewaltig an die Mauer lehnte, als hätte heute erst eine verzweifelnde große Sünderin es ergriffen und wäre darunter ins Knie gesunken, die Steinplatte schon mit der Stirne berührend in dem Augenblicke, da die Himmelskönigin erschien und ihr beistand. usw."

der Spottgesang: (S. 199) „Es dämmerte und dunkelte. Die Mädchen auf der Wiese draußen hatten wohl eine Viertelstunde

lang unermüdlich den albernen Reigen wiederholt: „Adam hatte sieben Söhn! . . .“ usw.“

die Verzweiflung Gertruds: (S. 202) „Ich warf Gewand um und schlich durch den dämmernden Kreuzgang nach dem Chore, mir sagend, es müsse sich während ich den Plautus las, mit Gertruden geändert haben: . . . In der Türe der Sakristei blieb ich lauschend stehen und sah Gertruden vor dem wahren, schweren Kreuze die Hände ringen. usw.“

die Kreuztragung: (S. 205) „Als ich die Sakristei wieder betrat, kehrte eben Gertrude, zum Sterben blaß, als würde sie auf das Schafott geführt, von einem wohl zum Behufe der unredlichen Kreuzesverwechselung von alters her eingerichteten Bittgange nach einer benachbarten Kapelle zurück. usw.“

Verbunden mit dem Kunstmittel Meyers, die Bewegung des Sprechers seiner Rede ein- oder anzugliedern, trägt diese Art Szenendarstellung dazu bei, den Novellen den Stempel eines geschilderten Dramas aufzuprägen.

Den Höhepunkt in dieser Technik dramatisch durchdachter Novellen bilden „die Hochzeit des Mönchs“ und „die Richterin“.

In der „Hochzeit des Mönchs“ wird zur künstlerischen Wirkung und zur Hervorhebung einzelner Szenenbilder und Motive der Fortgang der Handlung durch Rahmenpersonen unterbrochen.

Die epische Schilderung des Schiffbruchs und des Weges, den Diana und Astorre gemeinsam in die Stadt zurücklegen, leitet ein in ein erstes dramatisches Bild, die Sterbeszene des alten Vicedomini, worin der Mönch seinem Gelübde entsagt und mit Diana sich trauen läßt. Die Szene endigt mit den Scherzen Gocciolas: „‚Einmal möchte ich noch Amarellen essen, ehe ich der Welt und ihren Täuschungen Valet sage! Hochzeit läßt hier nicht auf sich warten, glaub' ich.‘ Er beleckte sich die Mundwinkel mit seiner fahlen Zunge: Dann bog er ein Knie vor dem Mönche, schüttelte seine Schellen und entsprang, die Kutte hinter sich herschleifend.“

Hier erläutert Dante zunächst das Wort „Amarelle“ und dann „machte der Erzähler eine Pause und verschattete Stirn und Augen mit der Hand, den weitern Gang seiner Fabel übersinnend.“ Er gibt uns im Folgenden zunächst das Eingangsbild der nächsten Szene: „Hinter der Stadtburg der Vicedomini dehnte

sich vormals — jetzt da das erlauchte Geschlecht längst erloschen ist, hat sich jener Platz völlig verändert — ein geräumiger Bezirk bis an den Fuß der festen und breiten Stadtmauer aus, so geräumig, daß er Weideplätze für Herden, Gehege für Hirsche und Rehe, mit Fischen gefüllte Teiche, tiefe Waldschatten und sonnige Weinlauben enthielt. An einem leuchtenden Morgen, sieben Tage nach der Totenfeier, saß im schwarzen Schatten einer Zeder, den Rücken an den Stamm gelehnt und die Schnäbel seiner Schuhe in das brennende Sonnenlicht streckend, der Mönch Astorre; denn diesen Namen behielt er unter den Paduanern, obwohl er weltlich geworden war, während seines kurzen Wandels auf der Erde. Er saß oder lag einem Brunnen gegenüber, der aus dem Mund einer gleichgültigen Maske eine kühle Flut sprudelte, unfern einer Steinbank, welcher er das weiche Polster des schwellenden Rasens vorgezogen hatte. usw." Kurz erwähnt wird im folgenden Abschnitt die Ankunft Ascanios und Germanos. Dann hält Dante inne. Es folgt in der Komposition eine rhythmische Senkung: Das Verhältnis der beiden Reiter zu Astorre wird berichtet. Dante erlaubt sich eine Abschweifung zur Charakteristik der Narren Ezzelins, die er in einer folgenden Unterbrechung der Erzählung wieder streicht. Dann fährt er fort: „Endlich entdeckten die beiden den entmönchten Mönch . . ." und gibt in der folgenden Szene das Gespräch zwischen Astorre, Ascanio und Germano und die Ankunft Ezzelins, der Astorre zur Vermählung mahnt. Eine Unterbrechung durch Cangrande schließt das Bild ab von dem nächsten, den Vorbereitungen zur Vermählung, in der Turmstube. Von Dante eingeflochtene kurze Bemerkungen trennen das Gespräch Ascanios und Astorres von der verhängnisvollen Begegnung auf der Brücke, die mit der Einladung Olympias und Antiopes zur Vermählungsfeier schließt. Wiederum tritt eine Pause ein. Cangrande wirft Dante die Schmähung der Florentiner vor. Die Einlage wird zum lyrisch anmutenden Ausdruck der Heimatlosigkeit Dantes (S. 77): „Dante lauschte. Der Wind pfiff um die Ecken der Burg und stieß einen schlecht verwahrten Laden auf. Monte Baldo hatte seine ersten Schauer gesendet. Man sah die Flocken stäuben und wirbeln, von der Flamme des Herdes beleuchtet. Der Dichter betrachtete den Schneesturm, und seine Tage, welche er sich entschlüpfen fühlte, erschienen ihm unter der Gestalt dieser bleichen Jagd und Flucht durch eine unstete Röte. Er bebte vor Frost."

Die folgende Szene „unter dem Zedergebälke des Prunksaales der Vicedomini", bildet den Höhepunkt der Novelle. Astorre kehrt am Schluß frohlockend und berauscht zurück. „Denn der Mönch —

„Liebte Antiope", unterbrach den Erzähler die Freundin des Fürsten mit einem krampfhaften Gelächter."

Ähnlich geht die Technik weiter. Die Auseinandersetzung zwischen den drei Freunden, die Werbung um Antiope und die Gefangennahme der Neuvermählten, die Volksszene vor dem Gericht und die Gerichtsszene selbst, endlich das Maskenfest, bilden eine Folge von dramatischen Bildern, die zur geschlossenen einheitlichen Wirkung, teils durch Unterbrechung durch Rahmenpersonen, teils durch weniger betonte, mehr oder weniger episch geschilderte Kompositionsglieder (ich denke an die Flucht Astorres und Antiopes, an den Ausritt Ezzelins u. a.) voneinander getrennt und plastisch hervorgehoben werden, hervorgehoben auch durch ihre Bewegtheit in Dialog und Handlung. In der Gesamtheit ihrer Betonung betrachtet, steigern sie sich zum Höhepunkt der Handlung, der die Haltung des Mönches in der freien Welt aufs grellste beleuchtet und seinen Untergang vorausahnen läßt, und sie senken sich gegen den Schluß zur mehr oder weniger erwarteten Katastrophe. Wir erhalten die Vorstellung eines architektonischen Aufbaus im Gegensatz zu den freskenartigen Bildern eines „Jürg Jenatsch".

Über den Plan zur „Richterin" schreibt Meyer an Rodenberg: „Die Dichtung: eine leidenschaftliche Fabel, ein Vorspiel: (der Staufe Friedrich II. und eine gewaltige Normannin, daneben zwei junge Leute in Liebe und Haß sich begegnend) ist durchaus dramatisch gedacht. Ich werde sie gleichzeitig novellistisch und dramatisch ausführen." [1])

Baumgarten führt aus: „Die Richterin ist tatsächlich ein Tragödienstoff, eine Tragödie ganz im Sinne Hebbels und Ibsens, da die Schuldfrage ausgeschaltet und alles auf Notwendigkeit aufgebaut ist. Der Untergang der Heldin folgt mit eiserner Notwendigkeit aus einer unlösbaren Situation. Die Richterin geht einzig und allein an dieser Situation, d. h. in letzter Instanz an sich selber zugrunde: gerade die edlen Züge ihres Charakters werden ihr Verhängnis." [2]) In der vorliegenden Novelle sind dramatische Momente zum mindesten kräftig angedeutet.

[1]) A. Langmesser, C. F. Meyer und J. Rodenberg, S. 99.

[2]) Baumgarten, S. 127.

„‚Precor sanctos apostolos Petrum et Paulum!‘ psalmodierten die Mönche auf Ara Cöli, während Karl der Große unter dem lichten Himmel eines römischen Märztages die ziemlich schadhaften Stufen der auf das Kapitol führenden Treppe emporstieg. Er schritt feierlich unter der Kaiserkrone, welche ihm unlängst zu seinem herzlichen Erstaunen Papst Leo in rascher Begeisterung auf das Haupt gesetzt . . . Zu seiner Linken ging der Abt Alcuin, während ein Gefolge von Höflingen, die aus allen Ländern der Christenheit zusammengewählte Palastschule, sich in gemessener Entfernung hielt, halb aus Ehrerbietung, halb mit dem Hintergedanken, in einem günstigen Augenblicke sich sachte zu verziehen und der Messe zu entkommen. Die vom Wirbel zur Zehe in Eisen gehüllten Höflinge schlenderten mit gleichgültiger Miene und hochfahrender Gebärde in den erlauchten Stapfen, die Begrüßung der umstehenden Menge mit einem kurzen Kopfnicken erwidernd und sich über nichts verwundern wollend, was ihnen die ewige Stadt Grosses und Ehrwürdiges vor das Auge stellte. Jetzt hielten sie vor der ersten Stufe, während oben auf dem Platze Karl mit Alcuin bei dem ehernen Reiterbilde stillestand.“

Was anders ist diese Schilderung, als die Suggestion einer Bühne und die Einleitung zum ersten dramatischen Bild des ersten Aktes? Er enthält zur Hauptsache drei fast unmittelbar aneinandergefügte Szenen: 1. das Gespräch, oder besser gesagt: das Gespötte der Höflinge, 2. ein erstes Zusammentreffen Wulfrins mit Graciosus, worin Graciosus die Botschaft der Richterin mitteilt und von Palma erzählt, 3. die Szene zwischen Karl und den Höflingen. Hauptbetont ist die mittlere, die von dem schrecklichen und fragwürdigen Tode des Comes berichtet und das kommende Verhältnis Wulfrins und Palmas andeutet.

„Innerhalb der dicken Mauern eines wie aus den Felsen gewachsenen rätischen Kastells sprudelte ein Quell in klösterlicher Stille. Durch die Zacken bemooster Ahorne rauschte der Abendwind mächtig über den Hof weg und schon rückte das Spätrot hinauf an dem klotzigen Gemäuer.“

Der Burghof von Malmort bildet den Hintergrund für die ersten und letzten Bilder des zweiten Aktes. Auf eine monologartige Szene als Ausdruck der freudigen Erwartung Palmas folgt ihr Geschäft mit dem Lombarden und ein erstes Auftreten der Richterin. Höhepunkt des Aktes bilden die Beichte Faustinens und die traumhafte Erinnerungsszene der Richterin an den Comes

und Peregrin. Er schließt mit der Ankunft Wulfrins und der Versammlung des Volkes im Burghof.

Der dritte Akt umrahmt mit den Szenen auf dem Wege zu Graciosus und der Verzweiflung Wulfrins in der Schlucht den Höhepunkt der Novelle, den Kampf um Palma, der Wulfrin zu Grunde zu richten droht.

Der vierte Akt illustriert den innern Kampf der Richterin, der fünfte ihr Selbstgericht. Wenig indirekt epische Schilderung senkt die Bewegungskurve der Komposition. Sie verbindet zunächst die einzelnen Akte in geschlossener Steigerung zum dritten Akt und Senkung zum fünften. Von den einzelnen Akten erwecken namentlich die drei ersten den Eindruck des architektonischen Aufbaus, indem die hauptbetonten dramatischen Bilder von relativ mittelbetonten umrahmt werden.

Über die „Versuchung des Pescara" schreibt Rodenberg an Meyer: „Strengepisch in ihrem Ton, hat diese Novelle doch den Bau, die Gliederung, athmet sie den Geist der Tragödie, man liest nicht mehr, man sieht, man hört, man erlebt das Wirkliche." [1])

In „Angela Borgia" erscheint diese Kurve, die in der „Hochzeit des Mönchs", der „Richterin" und „Pescara" als übergreifend rhythmische Verbindungslinie einzelner Dramenbilder sich geltend macht, mehr und mehr wieder durch längere Senkungen, sei es epische Schilderung oder chronikalische Zusammenfassung, gebrochen oder verflacht. Ich denke zum Beispiel an das siebente Kapitel, in dem der Zustand Giulios nach seiner Blendung episch geschildert wird, im achten Kapitel an den zum Teil indirekt erzählten Bericht über die Verschwörung Don Ferrantes mit Giulio und deren gerichtliche Untersuchung, im zehnten an die Darstellung der Unternehmungen Lukrezias zu Gunsten Don Cäsars und deren Überwachung durch den Kardinal, endlich an einige zusammenfassende Erklärungen des letzten Kapitels. Namentlich nach dem sechsten Kapitel, das mit der Blendung Giulios den Höhepunkt der Novelle darstellt, bewegt sich die rhythmische Kompositionskurve nicht mehr in einheitlich künstlerisch kraftvoll geschlossener Stetigkeit von Bild zu Bild, sondern sie hebt sich und senkt sich je nach vorwiegend dramatischer, epischer oder chronikalistischer Darstellung, indem die zwei letzteren Arten der Schilderung sich wiederum zu selbständigen Kompositionsgliedern erweitern.

[1]) Langmesser, S. 252.

2. Im sprachlichen Ausdruck.

Was den Rhythmus der sachlichen Prosa von demjenigen der künstlerischen unterscheidet, ist schlechthin der Umstand, daß in der Prosa des Künstlers die Rhythmen des künstlerischen Stofferlebnisses mitschwingen, daß die Bewegtheit der Prosa an sich äußerer Ausdruck ist für die Bewegtheit der inneren Form des Kunstwerks. Wenn der Künstler an der äußeren Form seiner Prosa „wie an einer Bildsäule arbeitet“ [1]), seine dichterische Vision sinnenhaft darzustellen, so gilt das auch von deren Bewegtheit; er wird diese Bewegtheit zunächst in der Gattung seines Werkes, in zweiter Linie in seiner Sprache, in Satzart und Satzfolge, in Wortart und Wortfolge zum Ausdruck bringen, sei es daß er dabei instinktiv oder intellektualistisch vorgeht.

„Es ist mir nicht zu entbehrendes Bedürfnis geworden, alles nach außen hin schaubar, sichtbar zu gestalten, auch in der Sprache, den Accenten. Hierin bin ich vielleicht pedantisch eigensinnig.“ [2])

Betrachten wir den Rhythmus in der Prosa C. F. Meyers und vergleichen wir ihn mit den im ersten Kapitel dieser Arbeit unterschiedenen Grenzfällen rhythmischer Prosa, so gewahren wir ein sich Durchdringen dieser beiden Elemente zu kunstvoller Verschmelzung subjektiver und objektiver Sprache. Was in seiner Lyrik ihm den Vorwurf der Intellektualisierung zuzog, bedingt auch die Kunstform seiner Prosa. Von dem individuellen Erleben seiner Stoffe zeugt in vielen Fällen ein rhythmischer Ausdruck, der der Bewegtheit des Geschehens ganz entspricht, der zum Symbol dieser Bewegtheit wird. Von der objektivistischen Formung zeugen die Konzentration, das Ebenmaß und die Geschlossenheit der Gliederung als bewußtes Stilprinzip, durch die das persönliche Gefühl des Dichters intellektuell überformt wird. Ich gehe zunächst auf den durch individuelles Erleben bedingten äußeren Rhythmus ein, dann auf Elemente zwecks Steigerung der Bewegung und zuletzt auf intellektuelles Vorgehen und Klauseltechnik.

Ein Meisterstück in Hinsicht auf den Rhythmus als Symbol der Bewegtheit des Stoffes finden wir schon im Amulett als Ausdruck der Stimmung Schadaus während der Bartholomäusnacht.

[1]) Nietzsche, Unsere Prosa, IV, S. 68.

[2]) Meyer zu Fritz Kögel. Zit. nach Baumgarten, S. 168.

(S. 81): „Und Gasparde, meine mir vom Admiral anvertraute Gasparde, war mit dem wehrlosen Alten diesen Schrecken preisgegeben! Das Haar stand mir zu Berge, das Blut gerann mir in den Adern. Ich rüttelte an der Türe aus allen Kräften, die eisernen Schlösser und das schwere Eichenholz wichen nicht. Ich suchte tastend nach einer Waffe, nach einem Werkzeuge, um sie zu sprengen, und fand keines. Ich schlug mit den Fäusten, stieß mit den Füßen gegen die Türe und schrie nach Befreiung — draußen im Gange blieb es totenstill.

Wieder schwang ich mich auf in die Fensternische und rüttelte wie ein Verzweifelter an dem Eisengitter, es war nicht zu erschüttern.

Ein Fieberfrost ergriff mich und meine Zähne schlugen aufeinander. Dem Wahnsinn nahe warf ich mich auf Boccards Lager und wälzte mich in tödlicher Bangigkeit."

Kurze Sätze, wenig Glieder enthaltend, starke Sinnesakzente, ein durch zuweilen drei oder vier aufeinanderfolgende unbetonte Silben beschleunigtes Tempo, Ungleichmäßigkeit im Bau der einzelnen Sätze und in der Folge der verschiedenen rhythmischen Stufen, bewirken den Eindruck der heftigen Erregung. Schadau wirft sich erschöpft auf das Lager.

„Endlich als der Morgen zu grauen begann, verfiel ich in einen Zustand zwischen Wachen und Schlummern, der sich nicht beschreiben läßt. Ich meinte mich noch an die Eisenstäbe zu klammern und hinaus zu blicken auf die rastlos flutende Seine. Da plötzlich erhob sich aus ihren Wellen ein halbnacktes, vom Mondlichte beglänztes Weib, eine Flußgöttin auf ihre sprudelnde Urne gestützt, wie sie in Fontainebleau an den Wasserkünsten sitzen, und begann zu sprechen. Aber ihre Worte richteten sich nicht an mich, sondern an eine Steinfrau, die dicht neben mir die Zinne trug, auf welcher die drei fürstlichen Verschwörer gestanden."

Gleichmäßiger, ruhiger fließen die rhythmischen Wellen, den traumhaften Zustand Schadaus auszudrücken. Der erste Satzteil schließt metrisch in einer Folge von einem Daktylus und einem Chorjambus, der zweite mit einem Planus, der Satz mit regelmäßigem Wechsel von Hebung und Senkung. Der nächste Satz zeigt als Klausel eine Folge von Trochäus und Chorjambus, die folgenden Satzteile schließen dreimal mit regelmäßigem Wechsel

und einmal mit Daktylus plus Chorjambus. Der Abschnitt schließt mit einem Planus. Das abschließende Metrum drückt in diesem Fall in seinem Ebenmaß die Ruhe der Erschöpfung aus.

Die folgende lyrische Einlage gibt den rhythmischen Ausdruck einer tiefen, toten Müdigkeit:

„Schwester," frug sie aus dem Flusse, „weißt vielleicht du warum sie sich morden?" "

Der Ausruf „Schwester" wird durch die folgende, eine rhythmische Senkung bildende Einschiebung akzentuell hervorgehoben. Die rhythmische Welle steigt zum „du" heran, das durch die Voranstellung des „vielleicht" zum deutlicheren Kulminationspunkt gestempelt wird. Die Welle senkt und hebt sich wiederum vom „warum" zum „morden" hinauf, jedoch ohne unter das Niveau des relativ Mittelbetonten sich zu begeben. Das starke Imperfekt „frug" mag neben der musikalischen[1]) auch zum Teil der rhythmischen Wirkung wegen dem im Amulett sonst gebräuchlichen „fragte" vorgezogen worden sein.

„Sie werfen mir Leichnam auf Leichnam in mein strömendes Bett und ich bin schmierig von Blut."

Die Welle hebt sich zu den durch zwei weniger betonte Silben verbundenen Höhepunkten „Leichnam auf Leichnam", senkt sich zum gänzlich unbetonten „in", um langsam über das relativ mittelbetonte „strömendes" zur dritten Kulmination zu steigen. Das Wort „strömendes" dient im vorliegenden Falle nicht nur zur Verdeutlichung des Bildes und zur poetischen Ausdrucksweise, sondern es verlangsamt zu gleicher Zeit die rhythmische Steigung. Der Schluß des Satzes bildet eine flache Welle, indem die Silben der Senkung mittelbetont oder nur wenig untermittelbetont erscheinen.

Die unmittelbare Wiederholung des „Pfui" verlangsamt ebenfalls die Bewegung, indem jeweils nach dem Ausruf unwillkürlich eine Pause eintritt.

„Machen vielleicht die Bettler, die ich abends ihre Lumpen in meinem Wasser waschen sehe, den Reichen den Garaus?"

Hier sind es vorwiegend die aneinander gereihten trochäischen Worte, die die Bewegung dämpfen. —

Ich erinnere ferner an die freien Rhythmen, die in den weichen Wellen ihrer zuweilen vier- bis fünfgliedrigen Sätze dem

[1]) cf.: Die Schallwirkung des u.

Ritt des Kanzlers zu seinem Waldschlößchen die vornehme und feierliche Bewegung verleihen. Die Satzteile schließen fast ausnahmslos metrisch, die Senkungen werden selten durch mehr als zwei unbetonte Silben gebildet und die Wellen zuweilen durch beschwerte Hebung oder mittelbetonte Glieder verflacht:

(Der Heilige, S. 81 f.) „Ist dies der verschlossene Kanzler mit den kalt prüfenden Blicken und den Staatssorgen, fragte ich mich verwundert, oder ein andächtiger Ritter und Pilger nach dem heiligen Grale? — Ihr kennet die Mär von dem Kelch mit dem kostbaren Blute, der, unter süßem Getön vom Himmel sinkend, auf Montsalvatsch sich niedergelassen hat? — In den blassen, träumenden Zügen lag eine selige Güte und das Antlitz schimmerte wie Mond und Sterne. Sein langes Gewand von violetter Seide floß in priesterlichen Falten über den Bug des silberfarbenen Zelters, der, sonst nach dem feurigen Schalle der Zinken und Pauken zu tanzen gewöhnt, [die daktylische Folge steigert die Bewegung] heute langsam den weichen Pfad beschritt [diese Trochäen drücken anschaulich den Kontrast der beiden geschilderten Bewegungen aus] und den zierlichen Fuß hob wie nach dem Tone der Flöten, welche die verborgenen Waldgötter spielen."

Namentlich in längeren Reden macht sich eine rhythmisch gehobene, zum Teil (Der Heilige) liturgische Sprache geltend. Da ist zunächst die Rede des Paters Panigarola im Amulett, da sind die schmerzlichen Vorwürfe Lukretias Jenatsch gegenüber, die verzweifelten Rufe Gertrudes: (S. 202) „Maria Muttergottes, erbarm dich mein! Laß mich stürzen unter deinem Kreuz, es ist mir zu schwer! Mir schaudert vor der Zelle!" . . . „Was mir taugt," schrie sie, „ist Sonne und Wolke, Sichel und Sense, Mann und Kind . . ." — Der archaistische Genitiv bewirkt oxytonischen Schluß des Ausrufs. Der Abschnitt schließt mit einer Folge von drei paarigen Ausdrücken.

Dahin gehört die Rede des Kanzlers vor dem Bilde des Gekreuzigten: (S. 132) „‚Auch du hast gelitten,' so hauchte er, „und wohl so grausig, als du hier in der Marter schwebst! . . . [Der Satz schließt mit regelmäßigem Wechsel von Hebung und Senkung.] Warum? Warum? . . . [Die doppelte Frage verlangsamt, indem sie Pausen bewirkt.] Der Welt Sünde zu tragen, steht geschrieben . . . [Der erste Satzteil zeigt

beschwerte Hebung und Planus, der zweite regelmäßigen Wechsel von Hebung und Senkung.] Was hast du gesühnt, du himmlisches Gemüt? . . . [Der nächste Satz beginnt metrisch und sein zweitletzter Satzteil schließt mit regelmäßigem Wechsel]: „Friede solltest du bringen und an den Menschen ein Wohlgefallen . . . aber, siehe, diese Erde dampft und stinkt noch von Blut und Greuel . . . und Schuld und Unschuld wird gemordet wie vor deiner Zeit . . . usw."

Dahin gehört auch die Rede Bertram de Borns oder die von metrischen Figuren durchsetzte lyrische Einlage in der „Hochzeit des Mönchs" (S. 77): „Dante lauschte. (/x/x) Der Wind pfiff [Beschwerte Hebung.] um die Ecken der Burg (/xx) und stieß einen schlecht verwahrten Laden auf. (/x/x/x/) Monte Baldo hatte seine ersten Schauer gesendet. (/x/xx/x) Man sah die Flocken stäuben und wirbeln, (x/x/xx/x) von der Flamme des Herdes beleuchtet. (xx/xx/xx/x) Der Dichter betrachtete den Schneesturm, und seine Tage, welche er sich entschlüpfen fühlte, (x/x/x) erschienen ihm unter der Gestalt dieser bleichen Jagd und Flucht (/x/x/) durch eine unstete Röte. Er bebte vor Frost. (/xx/)"

in der „Richterin" die Bitten Palmas (S. 237): „Die ihr auf weißen Stürzen in den Abgrund schlittet, seid ihm hold, bärtige Zwerge!" Die Vorausnahme des Relativsatzes und die Mittelstellung des Hauptsatzes erhöhen die rhythmische Wirkung, ebenso die parallelen Konstruktionen im folgenden: „Verberget ihm nicht den Pfad, verschüttet ihm nicht die Hufen des Rosses! Sprudle Flut! Spül aus den Hauch des Todes! Lust und Leben trinke der Bruder."

in „Pescara" die rhetorischen Leistungen Morones, in „Angela Borgia" die schmerzliche Klage Giulios u. a. m.

Zur Steigerung der Bewegung werden von Meyer mit Vorliebe kurze Parallelsätze oder parallele Ausdrücke zusammengefaßt, von denen jeder kurz und knapp ein neues Moment darstellt oder eine Handlung berichtet. Diese Technik der Zusammenfassung von parallelen und auch von sich steigernden Ausdrücken deckt sich in gewisser Hinsicht mit dem Prinzip der Konzentration bei Meyer, mit dem Prinzip von Fülle und Strenge, und der Einschlag einer intellektuellen Arbeit macht sich hier schon in höherem Maße geltend als in den vorigen Beispielen. Z. B.:

(Amulett, S. 22): „Ohne langes Besinnen packte ich meinen Mantelsack, beurlaubte mich . . . steckte eine Rolle Gold zu mir, bewaffnete mich, sattelte meinen Falben und machte mich auf den Weg nach Frankreich."

(S. 23): „Der Falbe stieg, drehte sich und jagte in wilden Sprüngen gegen das Dorf zurück, . . ."

(S. 23 f.): „Der junge Gast erhob sich lächelnd von der durch das Vordach geschützten Steinbank, rief den Stallknecht, war mir beim Abschnallen des Mantelsacks behilflich und sagte: . . ."

(S. 49): „Daß ich Gaspardes Liebe gewinnen könne, schien mir nicht unmöglich, Schicksal, daß ich es mußte, und Glück, mein Leben dafür einzusetzen."

Dieses letzte Beispiel trägt schon den Stempel eines rhetorischen Elementes, das für Meyer charakteristisch ist, und das uns in seinen späteren Werken häufig begegnet. Das folgende Beispiel, aus Jürg Jenatsch, zeigt kürzere Sätze, stärkere Sinnesakzente, und damit ein plastischeres Relief der Sprache:

(Jenatsch, S. 42): „Der Kniende gewahrte ihn, stieß das Schwert in den Rasen, sprang auf, breitete die Arme aus und drückte mit dem Rufe ‚Herzenswaser!' den Freund an seine breite Brust."

Vermutlich auch der komischen Wirkung wegen findet sich im Schuß von der Kanzel die Aneinanderreihung der Süßigkeiten des Lebens für den Krachhalder:

(Schuß von der Kanzel, S. 158): „Süß war ihm nach dem Schweiße der Woche der Kirchgang im reinlichen Sonntagsrocke und den Schnallenschuhen, süß und nachdenklich Taufe und Bestattung, die den Gottesdienst und das menschliche Leben begrenzen und einrahmen, süß das Angeredetwerden als sterblicher Adam und unsterbliche Seele, süß das Kämpfen mit dem Schlummer, das Übermanntwerden, das Wiedererwachen; süß das kräftige Amen, süß das Zusammenstehen mit den Ältesten auf dem Kirchhofe und die Begrüßung des Pfarrers, süß das gemütliche Heimwandeln."

In „Plautus im Nonnenkloster" reiht Poggio auf diese Weise seine Erwartungen aneinander:

(Plautus, S. 176): „Die Bläue des Äthers, die mit einem frischen, fast kalten Hauch aus Norden zu gleichen Teilen gemischte Sommerluft, der wohlfeile Ritt, die überwundenen Schwierigkeiten der Papstwahl, der mir bevorstehende höchste Genuß eines entdeckten Klassikers, diese himmlischen Wohltaten stimmten mich unendlich heiter und ich hörte die Musen und die Englein singen."

Eine Aneinanderreihung von Handlungen und, am Schluß des Satzes, von Substantiven verbindet folgendes Beispiel:

(Plautus, S. 207): „Und schon stand sie mit einem Sprunge vor der Tür der Kammer, wo jetzt das wahre, das schwere Kreuz versteckt war, öffnete, fand und wog es, brach in wilden Jubel aus, als hätte sie einen Schatz gefunden, hob es sich ohne Hilfe auf die rechte Schulter, umschlang es triumphierend mit ihren tapferen Armen und wendete sich langsam schreitend mit ihrer Bürde dem Chore zu, auf dessen offener Bühne sie der Menge sichtbar werden sollte, die atemlos lauschend, Kopf an Kopf, Adel, Pfaffheit, Bauersame, ein ganzes Volk, das geräumige Schiff der Kirche füllte."

Ähnliches finden wir in „Gustav Adolfs Pagen":

(S. 229): „Eine Jagd, eine Flucht süßer und stolzer Gefühle, quälender Befürchtungen, verhehlter Wonnen, klopfender Pulse, beschleunigter Atemzüge, soviel nur eine junge Brust fassen und ein leichtsinniges Herz genießen kann in der Vorstunde einer tötenden Kugel oder am Vorabend einer beschämenden Entlarvung."

(249): „. . . und hatte dem Könige oft bekannt, ihn jammere der Sünden, die er hier außen im Reiche sehen müsse: Undank, Maske, Fallstrick, Intrige, Kabale, verdecktes Spiel, verteilte Rollen, verwischte Spuren, Bestechung, Länderverkauf, Verrat, lauter in seinen helvetischen Bergen vollständig unbekannte und unmögliche Dinge."

Eine Parallelsetzung zum Teil verkürzter Sätze findet sich in folgendem:

(Page, S. 245): „Mitten in den Tumult — Kisten und Kasten wurden erbrochen, Rosse niedergestochen oder geraubt, Wehrlose mißhandelt, sich zur Wehr setzende verwundet — ritt der König hinein, zu welchem sich flehende Arme, Gebete, Flüche, Verwünschungen erhoben nicht anders als zum Throne Gottes."

(S. 268): „Aber hunderte von leidenschaftlichen Gestalten, Weiber, die mit beiden gehobenen Armen ihre Kinder über die jubelnden Häupter emporhielten, Männer, welche die Hände streckten, um die Rechte Gustavs zu ergreifen und zu drücken, Mägde, die nur seine Steigbügel küßten, geringe Leute, die sich vor ihm auf die Knie warfen, ohne Furcht vor dem Hufschlag seines Tieres, das übrigens sanft und ruhig schritt, ein Volk in kühnen und von einem Sturm der Liebe und der Begeisterung ergriffenen Gruppen umwogte den nordischen König, . . ."

Namentlich im „Heiligen“ sind diese aneinandergereihten Parallelausdrücke von besonderer Bedeutung für den sprachlichen Rhythmus. Ich denke z. B. an folgendes:

(Heiliger, S. 8): „Frauen jeglichen Standes, hochmütige Edelweiber mit kostbaren Meßbüchern in der Hand, ehrbare Töchter des Handwerks, züchtige Klosterfrauen, hübsche Dirnen von leichtem Wandel eilten neben runzligen hustenden Großmüttern, die das Oberkleid im Schneegestöber über die armen, grauen Häupter gezogen hatten.“

(S. 42): „Der Kanzler, der weltberühmte Kanzler von Engelland, die Wonne und Weisheit des Königs, die Bewunderung und der Neid der Normannen, der Haß und geheime Schrecken der Sachsen, war damals in aller Munde. Sein rasch aufleuchtender Stern, die wie aus einem unerschöpflichen Füllhorn über ihn ausgeschütteten Gnaden und Würden, seine Türme, Burgen, Abteien, seine Zaubergärten und unbegrenzten Wälder, sein Gefolge von hundert und dann von tausend Rittern, die goldenen Geschirre seiner Rosse und Mäuler, die üppigen Tafeln seiner Feste und die unabsehbaren Reihen der Geladenen, seine köstlichen Gewande und blitzenden Steine – das alles gab den Leuten von London zu wundern und zu reden von Morgen bis Abend.“

Noch einige weitere Beispiele seien hier angeführt:

(Heiliger, S. 43): „Dann, reich geworden durch den Tod des Vaters, sei er über Meer gefahren, habe in Calais seine treuen sächsischen Diener verabschiedet, welsches Gesinde gedungen, köstliche Gewande gekauft und sich als Ritter aufgetan.“

(S. 87): „Der edle Zug seiner Brauen, seine dunklen, schwermütigen Augen, das ernste Lächeln seines Mundes, die Sanftmut seiner Gebärde — da war kein Zweifel: . . .“

(S. 115): „. . . und selbst ein Kind begreifen mußte: Geiz, Habsucht, Raub, Hinterlist, Unzucht und Gewalttat, wie sie die Pfaffen König Heinrichs an sich hatten, seien etwas anderes, als der reine und unschuldige Wandel des Heilands und seiner zwölf Boten.“

(S. 181): „Wie der alte König . . . diese Botschaften erhielt, gebärdete er sich wie ein wahnsinniger Mann. Er tobte, entgürtete sich vor seinen Knechten, warf sich stöhnend auf sein Lager, zerfetzte die seidenen Decken, riß mit den Zähnen die Wolle aus den Polstern und zerschlug sich die Brust mit verzweifelten Fäusten.“

(Hochzeit, S. 18): „Ein Schrei des Entsetzens, ein drehender Wirbel, eine leere Strommitte, die sich mit Auftauchenden, wieder Versinkenden und den schwimmenden Kränzen der verunglückten Barke bevölkerte.“

(S. 127): „Das niederste und schlimmste Volk — Beutelschneider, Kuppler, Dirnen, Betteljungen — blies, kratzte, paukte, pfiff, quieckte, meckerte und grunzte vor und hinter einem abenteuerlichen Paare."

(Angela, S. 12): „Strahlender Himmel, glänzende Trachten, öffentlicher Jubel, der festliche Verkehr der Begünstigten und Glücklichen dieser Erde, berauschende Musik, stolzierende Rosse, reizende Frauen, verliebte Jünglinge, schmeichelnde Huldigungen, klopfende Pulse, die Welt, wie sie sich schmückt und lächelnd im Spiegel besieht, alle diese Lust und Fülle lag vor ihr ausgebreitet und wurde ihr vergällt durch den spottenden Teufel an ihrer Seite."

(Richterin, S. 272): „Das Gebirge drückt, der Hof beengt, der Strom schüttert — an jeder Ecke, auf jeder Treppe dieselben Gesichter!"

(S. 292): „Er stieß einen Schrei aus, ergriff, schleuderte sie, sah sie im Gewitterlicht gegen den Felsen fahren, taumeln, tasten, und ihre Knie unter ihr weichen."

In den zwei folgenden Beispielen reiht Meyer Kontraste aneinander:

(Hochzeit, S. 49): „Palermo, wo sich unter dem menschlichsten aller Herrscher Spiel und Ernst, Tugend und Lust, Treue und Unbestand, guter Glaube und kluges Mißtrauen in den richtigen Verhältnissen mischen, bietet das wahrere."

(S. 121): „Bald errötete das liebende Weib. Bald entfärbte sich eine Schuldige, die unter dem Lächeln und der Gnade Ezzelins sein wahres und ein sie verdammendes Urteil entdeckte. Bald jubelte ein der Strafe entwischtes Kind. Bald regte sich das erste Selbstgefühl der jungen Herrin, der neuen Vicedomini. Jetzt, von Diana ins Gesicht angeredet, warf sie ihr scheue und feindselige Blicke entgegen." u. a. m.

Namentlich Steigerungen erhöhen das Relief der Prosa, in denen rasch aufeinanderfolgende Sinnesakzente sich überbieten, so daß die letzten Glieder überbetont erscheinen. So heißt es im Amulett:

(S. 30): „Kaum war das Wort ausgesprochen, so veränderte sich das helle Angesicht des Fryburgers, das Blut stieg ihm mit Gewalt zu Haupte, zornrot sprang er vom Sessel auf, legte die Hand an den Degen und rief mir zu: „Wollt Ihr mich persönlich beleidigen?" "

(Plautus, S. 172): „. . . jetzt da ich die Unbefangenheit meiner Standpunkte und die Läßlichkeit meiner Lebensauffassung bei meinem Sohne — ich weiß nicht kraft welches unheimlichen Gesetzes der Steigerung — zu unerträglicher Frechheit, ja zur Ruchlosigkeit entarten sehe."

(S. 207): „Wehklagend, scheltend, drohend, beschwörend warf sich ihr die Äbtissin mit ihren Nonnen in den Weg."

(Heiliger, S. 129): „Darum rede ich töricht und spreche von etwas, das nicht vorhanden ist, von einem Traum, einem Hauch, einem Nichts."

(S. 150): „Wohin werde ich geführt? In welche Zweifel? In welchen Dienst und Gehorsam? in welchen Tod?"

(S. 207): „Seit Gnade, die Gott verdamme, dahin ist, brütest du Tag und Nacht über meinem Untergange, du Heuchler, du Verderber, du rachsüchtiger Heide!"

(Hochzeit, S. 81): „Madonna Olympia . . . tat einen Schritt vorwärts, als wolle sie ihre Augen überführen, daß sie sich betrügen, dann einen zweiten in wachsender Wildheit, und jetzt stand sie dicht vor Astorre und Diana, die grauen Haare gesträubt, und ihre rasenden Worte rannten und stürzten wie ein Volk in Aufruhr."

(S. 96): „Seine Brust empfand einen scharfen Biß, dann einen zweiten noch schärferen, daß er hätte aufschreien mögen. Und jetzt wühlte und wimmelte schon ein ganzes Nest grimmiger Schlangen in seinem Busen."

(S. 114): „Jetzt erhob sich drunten auf dem Platze ein Murren, ein Schelten, ein Verwünschen, ein Drohen."

(Richterin, S. 315): „Es redete, es rief, es dröhnte: „Gottesurteil!" "

Am 18. II. 1880 schreibt Meyer an Rodenberg: „Wenn ich auch, in der Novellenform, die in meinem Stoffe liegenden dramatischen Momente nicht voll entwickeln kann, kann ich dieselben doch kräftig andeuten." In diesem Sinne besteht ein wesentliches Kunstmittel zur Steigerung der Bewegtheit, nicht nur des Stoffes und des Bildes, sondern auch des sprachlichen Ausdrucks, in der Schilderung der begleitenden Gebärde. Der Rede ein- oder angegliedert stellt sich diese Schilderung in den meisten Fällen nach Art einer szenarischen Bemerkung in einen ideellen Hintergrund, beziehungsweise in eine rhythmische Senkung und hebt den Ausspruch in relativ höhere Betonungsstufe.

Einige Beispiele dafür treffen wir schon im Amulett:

(S. 59): „„Aber es hat den Vorteil, daß im Falle du" — er seufzte — „deinen Gegner ernstlich verwunden solltest, dieser ehrenwerte Sekundant gewiß reinen Mund halten wird." "

(S. 70): „„Ei was," spottete Herr Montaigne sich gegen mich verbeugend, „sie werden, um sich in der Tugend zu stärken, das Buch Tobiä zusammen lesen!" "

(S. 75): „„Nein," lachte sie, den Kopf zurückwerfend, „ich behalte es als Unterpfand, daß du uns diesen Abend nicht versäumst!" und sie entfloh damit ins Haus."

(S. 89): „„Ja, fort aus dieser Hölle!“ wiederholte Gasparde, die Augen öffnend und sich auf dem Lager in die Höhe richtend.“

(S. 91): „„Jetzt belieben die Herrschaften Platz zu nehmen!“ und er zeigte mit einer kavaliermäßigen Handbewegung auf den schmutzigen Sitz.“

Künstlerischer, und in gleicher Seitenzahl etwa dreifach vermehrt, finden wir den Ausdruck dieser Technik im Jenatsch:

(S. 33): „„Ein warmes Kämmerchen findet sich wohl, — das meinige!“ sagte sie, auf eine Leitertreppe neben dem Rauchfang deutend.“

(S. 36): „„Den Giorgio Jenatsch!“ lachte der Italiener wild und stieß sein Messer in einen neben ihm liegenden kleinen Brotlaib, den er Herrn Pompejus vorhielt wie einen gespießten Kopf an einer Pike.“

(S. 39): „„Dort ist Sondrio,“ sagte Agostino zu dem jetzt wieder an seiner Seite schreitenden Waser und wies auf eine italienische Stadt mit schimmernden Palästen und Türmen.“

(S. 40): „„Die Toten und die Heiligen haben in feierlicher Versammlung das Für und Wider erwogen, am achten Mai um Mitternacht dort zu San Gervasio und Protasio“, er wies auf eine vor ihnen liegende Kirche.“

(S. 44): „„Gerade schön genug für mich!“ sagte Jenatsch, seinem Gaste den einen Krug überreichend, während er den andern an die Lippen setzte.“

(S. 45): „„Darüber kannst du leichtlich besser unterrichtet sein als ich, wenigstens was den Zusammenhang betrifft,“ antwortete Jenatsch, indem er den linken Fuß auf den Schleifstein setzte und ein Bein über das andere schlug.“

(S. 51): „Herr Waser aber klopfte den Staub des Handgemenges aus seinen Kleidern und zog Manschetten und Halskrause zurecht. „Pfaffentrug!“ sagte er, diesem Geschäfte mit Sorgfalt obliegend.“

In folgenden Beispielen bildet die Schilderung der Gebärde eine Einschiebung, was sie noch mehr in den Hintergrund treten läßt und die Plastizität der Sprache erhöht:

(S. 34): „„Das Herr,“ sagte darauf deutend die Alte, „will ich meinem Sohne morgen schicken.““

(S. 35): „. . . und über seiner Achsel ward in der grellsten Schärfe des Lichtes das auf die Hand gestützte Haupt des andern, — Waser erschrak — des Herrn Pompejus Planta sichtbar.“

(S. 37): „„Es ist freilich mit ihm hier,“ sie wies auf die Stirne, „nicht ganz richtig, . . .““

(S. 43): „„Du begreifst, daß hier mitten unter den Götzendienern,“ Jenatsch lächelte, „ein protestantischer Priester nicht unbeweibt bleiben durfte.““

(S. 45): „„. . . und uns jetzt, aus Verdruß, durch seine Mietlinge nichts erreicht zu haben, dort," er wies nach Süden, „die Festung Fuentes gegen alle Verträge . . . an die Schwelle unseres Landes Veltlin gesetzt hat.""

(S. 48): „„Der Unglückliche hat übrigens hier noch zahlreiche Anhänger," sagte er, und dann auf die Kirche weisend: „dort las er seine erste Messe vor dreißig Jahren.""

In den folgenden Novellen bildet die Schilderung der eine Rede begleitenden Bewegung ein charakteristisches Element des Stils, das einerseits zur Suggestion eines dramatischen Bildes wesentlich beiträgt, andererseits dem sprachlichen Ausdruck selbst Plastik und Bewegtheit verleiht, namentlich als Einschiebung, wo diese meist in Art einer szenarischen Bemerkung rhythmisch in eine Senkung zu stehen kommt. Ich zitiere nur noch die ersten Beispiele aus der „Hochzeit des Mönchs":

(S. 10): „„Beurlaube die Göttinnen" — er meinte wohl die Musen — „und vergnüge dich mit diesen schönen Sterblichen." Der Scaliger zeigte seinem Gaste mit einer leichten Handbewegung die zwei Frauen, von welchen die größere, . . ."

(S. 16): „„Auch die übrigen Gestalten der Erzählung," fuhr er mit lächelnder Drohung fort, „werde ich, ihr gestattet es?" — und er wendete sich gegen die Umsitzenden — „aus eurer Mitte nehmen und ihnen eure Namen geben:""

(S. 30): „„Nicht wahr, Isaschar?" Er wendete sich rückwärts gegen eine schmale Gestalt, . . ."

(S. 32): „„Stehe mir Rede, Mönch!" sagte Ezzelin und wühlte — seine Lieblingsgebärde — mit den gespreizten Fingern der Rechten in dem Gewelle seines Bartes. „Wieviel haben dich die drei Gelübde gekostet, die du vor zehn und einigen Jahren, ich gebe dir dreißig" — der Mönch nickte — „beschworen hast?""

(S. 35): „„Wenn das Volk nach seiner rasenden Art diesen hier" — er deutete auf Isaschar — „ermorden will, weil er ihm Hilfe bringt, was dem Juden in der letzten Pestzeit — wenig fehlte — geschehen wäre, wer verteidigt ihn, wie du tatest, gegen die wahnsinnige Menge, bis ich da bin und Halt gebiete?"" usw.

Auch sonstige Einschiebungen, wie sie uns in den Ausdrücken „seine Lieblingsgebärde" und „wenig fehlte" in den zwei letzten der hier angeführten Beispiele begegnen, sind charakteristisch für die Plastik der Sprache Meyers.

Zur Plastik des rhythmischen Ausdrucks trägt ferner bei: die prägnante Bezeichnung der Sprechart einer Rede oder eines Ausrufs. Wenn es — um nur ein Beispiel anzuführen — im „Pescara" heißt (S. 45): „„Er ist unter uns und lauscht!" schrie

der Herzog mit gellender Stimme, daß alle zusammenfuhren", so wird damit eine Überbetonung des Ausrufs suggeriert. Meyers Personen murmeln, flüstern, bemerken, urteilen, lächeln, scherzen, spotten, höhnen, krähen, krächzen, jammern, stöhnen, lästern etwas. Die ganze Skala der sprachlich rhythmisch-musikalischen Stufen findet sich bei ihm vertreten und gibt seiner Prosa Relief und Lebendigkeit.

Diese Art der Prosa Meyers, die zunächst darauf ausgeht, Bewegung „als wesentliche Schönheit aller Dichtung"[1]) sinnenhaft darzustellen und durch subjektives Erfassen und Erleben des Stoffes bedingt ist, wird ergänzt, gegliedert und überformt durch die äußeren Momente eines intellektualisierenden Vorgehens.

„Der intellektuelle Unterstrom der Gedichte wird groß und bedeutend in den Prosawerken, wo C. F. Meyer seine Figuren in das Schachspiel der Diplomatie und hohen Politik einführen kann. Politische Doppelseelen sind selten besser geschildert worden. Feinere politische Allusionen, als sie sich Fagon erlaubt, würde man nur in der französischen Memoirenliteratur des 17. Jahrhunderts entdecken. Es hat nicht wenig Dialektik gebraucht, bis aus dem „Coquin" Jenatsch der Held Jenatsch wurde, bis ein so flammender Wortspieler wie Morone seinen Meister fand, bis ein Dante am Hof Can Grandes satirisch erzählen und doch nicht verletzen konnte. Es ist ein grausames Spiel des überlegenen logischen Verstandes, das der „Heilige" treibt; er und die Richterin sind die Intellekte großen Formates. Man wird sich darum nicht wundern, daß der große intellektualistische Zug auch seinen ganzen Stil gemodelt hat, daß es ein reicher, aber nicht luxuriöser, eher seine Kostbarkeiten verbergender als auf den Markt tragender Stil wurde."[2])

Brandenburg bezeichnet Eichendorff als einen „großen Künstler des Prosastils, der die Perioden melodisch-monoton, durch immer neue lose Beiordnung von Hauptsätzen, in der Schwebe hält, bis der letzte, oft mit einem „dann" oder „nur" eingeleitet, sich nur leise senkt und mit einem Punkt unbefriedigend und aufreizend abbricht, wie ein letztes Echo jener lose geknüpften Verbindungen."[3])

[1]) cf.: Die Rezension über die Gedichte von Felix Dahn. Frey, Briefw., II, S. 408.

[2]) Korrodi: C. F. Meyer-Studien, S. 39 f.

[3]) J. von Eichendorff, Sein Leben und sein Werk, S. 357.

Meyer steht dazu in direktem Gegensatz. „Ich hasse die Breite, die sogenannte „Fülle“,“ schreibt er an Stückelberg, und was er der Prosa Friedrichs von Wyss wünscht, ist: mehr Relief[1]).

„Das zentrale Organ des Romantikers ist das Ohr, das des klassisch gerichteten das Auge; der eine erlebt Zeit, der andere Raum; dem einen ist das Seelische, dem andern das Körperhafte der Inhalt aller Offenbarung; der Stimmungsgehalt des einen bewegt sich im dunkelnden verschwimmenden Dämmerlicht, der des andern in der harten strahlenden Tageshelle. Und eben daraus auch erklären sich die romantische Neigung zur bewegten und fließenden Musik und zu unbestimmten, mannigfach deutbaren Farben und die klassische Vorliebe für Plastik, Architektur, feste Raumgestaltung und klar deutende Linien.“[2])

Damit hängt als rhythmischer Ausdruck zusammen: einerseits die langsam sich hebenden und senkenden musikalischen Wellen einer individuell gefühlsbetonten Dichtung, andererseits dialektische Bewegung eines Formwillens, der in objektiv intellektualisierender Arbeit „alles was zu subjektiv sein könnte“[3]) zu streichen trachtet. Starke, nahe aneinander stehende Akzente, bedingt durch Konzentration in Stoff und Ausdruck, durch Verdichtung der Gleichnisse zu Metaphern, durch einen Satzbau, der jedes überflüssige Wort zu vermeiden, und jedem Moment einen selbständigen Akzent zu verleihen sucht, entsteht in rhythmischer Hinsicht deutliche Dialektik und geschlossene Kurve, entsteht jene „körnige Gedrängtheit, Ruhe und Reife“, die Nietzsche als ein „seltenes Fest“ bezeichnet „mitten in der Wüste“[4])

Verstandesarbeit bei Meyer illustrieren zunächst die chronikalistischen Perioden, in denen eine ausgezeichnete Logik und ein intellektuell dichterischer Takt immer die passende Wendung und den richtigen Schluß finden. Konzentration in Stoff und Ausdruck ist eines der Hauptmomente in Meyers Prosa. Zahllos werden zu dem Zweck Nebensätze mit Partizipialkonstruktionen ausgedrückt, um ein unbetontes Hilfsverb oder eine Konjunktion, die an sich kein neues Moment bringen, auszuschalten. Adjektive fügen fast ausnahmslos ein neues Moment hinzu, weil sie in pleonastischer Verwendung das Relief der Wortfolge schwächten. Gleichnisse

[1]) Frey, Briefw., I, 90.
[2]) Hefele, S. 48 f.
[3]) cf.: Frey, Briefw., I, 133 ff.
[4]) Nietzsche, Werke, IV, S. 72.

sind bei Meyer selten. Im „Schuß von der Kanzel“ werden sie z. B. zwecks humorvoller Stimmung herangezogen.

(S. 111): „Der Krachhalder überlegte, ob er vor oder rückwärts wolle, ungefähr wie ein mitten auf dem See vom Sturm Überraschter.“

(S. 131): „Da er zugleich aufgesprungen war, rasch dem Innern der Halbinsel sich zukehrend, wiederholte ein Echo diesen Ausbruch ausgelassener Lustigkeit in so geisterhafter und grotesker Weise, daß es war, als hielten sich alle Faune und Panisken der Au die Bäuchlein über einen tollen und gottvergessenen Einfall.“

Einzelne finden sich im „Heiligen“ zu poetischer Wirkung:

(S. 214): Herr Heinrich „stieß seinen Becher so hart von sich, daß er weit über die Tafel rollte, den Wein in roten Strömen auf das Linnen vergießend, wie Blut in den Schnee.“

(S. 215): „Ich habe ihn gekleidet und geschmückt, wie eine Geliebte. Er hat wie ein schmeichelndes Hündlein das Brot aus meiner Hand gegessen . . .“

(S. 242): „Statt des freudigen Leuchtens von ehemals gab es nur noch einen matten weißen Schein von sich, wie faules Holz in der Nacht.“

Mehr und mehr macht sich das Bestreben geltend, das Gleichnis zur Metapher zu konzentrieren. Während es von Victoria Colonna heißt: (S. 80) „Sie errötete und wurde wie Purpur“, lesen wir von Angela das kühnere, aber plastischere „Sie erschrak über ihre Kühnheit und wurde Glut.“

Eine Steigerung des Reliefs zeigen folgende Veränderungen: (Plautus) 1. Fassung: „Sie scheinen, wen sie suchten, gefunden zu haben.“ Die 2. Fassung gibt in direkter Darstellung: „Sie fanden wen sie suchten.“ [1])

Von Haessel verlangt er in betreff des „Heiligen“ statt: „Er fuhr mit der Hand an die Stirn, als ob sie ihn schmerze“, das lebendigere: „Er fuhr mit der Hand an die Stirn, als brenne ihn dort eine Wunde.“ Durch Veränderung des Subjekts gewinnt der Nebensatz an Beachtung und steigt rhythmisch in höhere Stufe. „Sie werden zugeben,“ setzt Meyer hinzu, „das lautet besser.“ [2]).

(Jenatsch) 1. Fassung: „Mit dieser Maxime schloß der Locotenente sein Schreiben an seinen Vetter in Mailand.“ In der

[1]) Zit. nach Korrodi, M.-St., S. 60 ff.

[2]) Frey, Briefw., II, 96.

2. Fassung wird das an sich kein neues Moment bringende und im Satzrhythmus relativ mittelbetonte „Mit dieser Maxime“ durch die belebende Gebärde ersetzt: „Hier strich sich der Locotenent vergnügt das magere Kinn und schloß das Schreiben an seinen Vetter in Mailand.“ [1])

Das Verb eines Satzes fehlt außer in direkter Rede zuweilen im Ausdruck der Stimmung. Diese wird in solchen Fällen künstlerisch erhöht, indem meist auf die Ellipse eine Pause folgt. Einige Beispiele aus der „Hochzeit“:

(S. 18): „Ein Schrei des Entsetzens, ein drehender Wirbel, eine leere Strommitte, die sich mit Auftauchenden, wieder Versinkenden und den schwimmenden Kränzen der verunglückten Barke bevölkerte.“

(S. 94): „Entsagung und Kasteiung in der Welt wie im Kloster.“

(S. 96): „Kein Gesinde und alle Türen offen.“

(S. 98): „nichts als der Abgrund des Himmels, und dieser gefüllt mit Licht und Liebe.“

(S. 100): „Dämmerung und Schweigen.“

(S. 133): „Und ein fernes Gelächter.“

Verbunden mit der stilistischen Konzentration ist bei Meyer der Wille zur Formvollendung, in rhythmischer Hinsicht zur Geschlossenheit der Kurve. Er findet seinen Ausdruck zunächst in der Komposition der Novellen und Szenen, nicht weniger aber im Rhythmus des einzelnen Satzes.

Zunächst begegnet uns das Bestreben, den einzelnen Satz in zwei Teile zu spalten, wodurch eine gewisse Symmetrie sich geltend macht [2]). Wir finden diese Technik schon auf den ersten Seiten des „Amuletts“:

(S. 9): „Gegen den Wert des fraglichen Waldstreifens konnte kein ernstlicher Widerspruch erhoben werden, doch der Greis schien es für seine Pflicht zu halten, mir noch etwas abzumarkten.“

(S. 10): „. . . uneingedenk daß sein Stamm mit ihm verdorren und er seine Habe lachenden Erben lassen wird.“

(S. 13): „Während der Theologe mit seinem Meister Calvin die Ewigkeit der Höllenstrafen als das unentbehrliche Fundament der Gottesfurcht ansah, getröstete sich der Laie der einstigen Versöhnung und fröhlichen Wiederbringung aller Dinge.“

---

[1]) Zit. nach d'Harcourt, S. 471.

[2]) E. Schmidt hebt dieses Spalten der Sätze bei Lessing hervor. cf. oben.

„Meine Denkkraft übte sich mit Genuß an der herben Konsequenz der calvinischen Lehre und bemächtigte sich ihrer, ohne eine Masche des festen Netzes fallen zu lassen; aber mein Herz gehörte sonder Vorbehalt dem Oheim."

(S. 15): „Aber diese Kriegserklärung wollte noch immer nicht kommen und zwei ärgerliche Erlebnisse sollten mir die letzten Tage in der Heimat verbittern." usw.

(Heiliger, S. 5): „Jetzt erscholl auf dem Holzboden der bedachten Brücke, . . . der dumpfe Hufschlag eines Pferdes und unter dem Sparrenwerk . . . erschien ein einsamer Reiter."

(S. 6): „Der polternde Widerhall des Hufes in der Holzwölbung weckte die drei Reisegefährten aus dem Halbschlummer, . . . und stellte ihnen Tor und Herberge in nahe Aussicht."

(S. 7): „Eines aber befremdete ihn an diesem Tage . . . und allgemach begann er sich darüber zu wundern."

(S. 11): „Dort steht der Stallknecht St. Meinrads wie eingepflanzt am Wasser und starrt nach der Frauen Münster hinüber!"

(S. 14): „Wende deinen Stuhl und rücke zu mir."

(S. 20): „Der Armbruster schürte schweigend das Feuer und faßte seine Gedanken zusammen. Seine festen eckigen Züge waren finster geworden, und seine funkelnden Augen sannen."

Durchgehen wir die ersten Seiten der „Hochzeit", so treffen wir derartige zweiteilige Sätze beinahe in doppeltem Maße. Es handelt sich um eine Art Prosacäsur, die einen Satz in Auftakt und Schlußtakt teilt und ihm das Gepräge einer geschlossenen Einheit gibt.

Einige kunstvollere Beispiele:

(Jenatsch, S. 8): „Die Sonne rückte vorwärts und die Wolken zogen."

(S. 18): „Er behielt eine ernste Haltung, aber seine Augen lachten."

(S. 39): „Hier heißt er der Berg des Unglücks und bei uns der Berg des Wehs."

(S. 187): „Schweigend füllte er den Becher und sie tranken."

(Plautus, S. 186): „Ich hielte dem Teufel Wort, sagte er, geschweige dem Herrgott."

(S. 208): „Du willst mich nicht, reine Magd: so will mich ein anderer!"

(Page, S. 235): „So spielte der Löwe mit dem Hündchen und auch das Hündchen mit dem Löwen."

(Heiliger, S. 119): „Von jener Stunde an brach Hader aus zwischen den vier Königskindern und die Liebe des Kanzlers versöhnte sie nicht."

(S. 190): „Gestreut ist die Saat und Bluternten werden aufgehen!"

(Hochzeit, S. 128): „Gutes Weib, sei stille!“ klagte der Narr weinerlich auf den Platz hinunter. „Du verletzest meine Erziehung und beleidigst mein Schamgefühl!“

Einen Chiasmus treffen wir in folgendem Beispiel:

(Richterin, S. 285): „Die Milch für mich, für dich der Wein, Wulfrin.“

Zuweilen wird diese Technik zu Kontrastwirkungen verwandt. Z. B.:

(Richterin, S. 295): „Doch womit habe ich den Himmel beleidigt? wodurch habe ich die Hölle gelockt?“

(S. 315): „Erstorbenes Gift, erstorbene Tat! Lebendige Tat, lebendiges Gift!“

In folgenden Beispielen macht sich diese Spaltung der Sätze in erweitertem Maße geltend:

(Amulett, S. 28): „Angenommen also, Herr Schadau, Ihr wäret von Eurer calvinistischen Vorsehung seit der Wiege zur Hölle verdammt — doch bewahre mich Gott vor solcher Unhöflichkeit — gesetzt denn ich wäre im voraus verdammt; aber ich bin ja, Gott sei Dank, kein Calvinist.“

(Plautus, S. 173): „Meine Facetie . . . handelt von zwei Kreuzen, einem schweren und einem leichten, und von zwei barbarischen Nonnen, einer Novize und einer Äbtissin.“

(S. 204): „Wer du seist,“ betete ich mit gehobenen Händen, die Weisheit, wie die Einen sagen, die Barmherzigkeit, wie die Andern behaupten — gleichviel, die Weisheit überhört das Gelöbnis eines weltunerfahrenen Kindes und die Barmherzigkeit fesselt keinen Erwachsenen an das törichte Versprechen einer Unmündigen.“

(Hochzeit, S. 60): „Dante, mein Dante,“ sagte der Fürst, „du glaubst nicht an die Schuld und du verdammst! Du glaubst an die Schuld und du sprichst frei!“

(Richterin, S. 277): „Jetzt prangt und jubelt der Schneeberg,“ sagte Palma, „aber nachts, wenn es mondhell ist, zieht er bläulich Gewand an und redet heimlich und sehnlich.“

Hierhin gehören auch folgende Beispiele, die als eingelegte Sprichwörter erscheinen:

(Leiden, S. 139): „Je schlechter die Rinne, desto köstlicher das darin fließende Wasser.“

(Hochzeit, S. 13): „Wer mit freiem Anlaufe springt, springt gut, wer gestoßen wird, springt schlecht.“

Hierhin gehört ferner der eingelegte Vers:

(Plautus, S. 205): „Die Wahrheit im Frei'n, die Lüge im Schrein!" — husch und ich klatschte in die Hände: „Die Lüge im Frei'n, die Wahrheit im Schrein."

Mehr noch als gepaarte Sätze treffen wir gepaarte, zum Teil alliterierende Ausdrücke, parallel oder antithetisch, die zuweilen metrische Figuren erzeugen, die Bewegtheit der Prosa steigern und ihr zugleich in ihrer gleich hohen Akzentstufe das Ebenmaß der geschlossenen Form verleihen. Vorläufer solcher Gliederung finden wir schon im Amulett. Ich erwähne die Fälle der ersten Seiten:

„(S. 9): . . . mit Eichen und Buchen bestandene Halde . . .
. . . einsam und in vernachlässigtem Zustande . . .
Rafft und sammelt er doch . . .
(S. 10): . . . zu Haus und im Felde;
(S. 13): . . . und es deshalb nicht rätlich und ein eitles Werk sei. . . .
. . . dieses harmlosen und liebenswürdigen Mannes . . .
. . . der einstigen Versöhnung und Wiederbringung . . .
(S. 16): . . . einen wilden jungen Hengst, . . .
. . . in ziemlich kriechender Haltung und schäbiger Kleidung . . .
. . . dessen unruhige Augen und gemeine Züge . . .
. . . seine Kenntnisse und Fertigkeiten herzuzählen begann.
(S. 17): . . . höhnisch und herausfordernd . . .
(S. 18): Unterzeichnet und besiegelt . . .
(S. 20): . . . nüchternen und verdrossenen Herzens . . .
(S. 21): . . . seine Aristokraten und Demokraten.
. . . mit steigendem Interesse und feindseligen Blicken.
(S. 22): . . . schwer im Unrecht und offener Rebellion schuldig.
(S. 23): . . . ein Reisender und Kriegsmann . . .
. . . dessen Kleidung und Bewaffnung . . .
(S. 24): An Haupt und Gliedern!
. . . festen und gesetzten Wesen . . .
Mein Kamerad und Landsmann.
(S. 25): . . . von billigem Sinn und gesundem Gemüt . . .
(S. 26): . . . einen Götzendiener und Christenverfolger . . .
(S. 27): . . . das Alte und Hergebrachte . . .
. . . in Staat und Kirche . . . usw."

Vergleichen wir in dieser Hinsicht die ersten Seiten der „Hochzeit", so gewahren wir solche Paarungen künstlerisch höherer Art und in mehr als verdoppelter Anzahl. Ich erwähne einige:

„. . . seine Verwandte oder Freundin . . .
. . . mit bedeutsamen Blicken und halblautem Gelächter . . .
. . . in diesen sinnlichen und mutwilligen Kreis . . .
. . . große Züge und lange Gewänder . . .
. . . halb feierlich, halb geringschätzig . . .
. . . vergessen oder versäumt . . .
. . . verschwatzten und vernaschten Maul —
. . . mit langgebogener Nase und hangender Lippe . . .
. . . du Homer und Virgil Italiens . . .
. . . aus erwachter Weltlust oder Weltkraft . . .
Diese stolzen und dunklen Sätze . . .
. . . etwas rauh und gewaltsam . . .
. . . in Furcht und Ehrerbietung . . .
. . . wo Fischer und Fährleute hausten . . .
. . . Ausdruck von Trotz und Unglück . . ," usw.

Hie und da finden sich Sätze, in denen solche Doppelausdrücke sich häufen, z. B.:

(Heiliger, S. 19): „Bist du immerdar um König Heinrich gewesen, hast ihm Gewand und Becher gereicht, sein Lachen und Weinen gekannt, wie du versicherst, so mußt du auch den Mann gekannt haben, der ihm Leib und Seele zerstört hat, sei es später, da er als heiliger Bischof, sein Feind und sein Opfer, ihn zur Verzweiflung und ins Verderben trieb."

(S. 42): „Der Kanzler, der weltberühmte Kanzler von Engelland, die Wonne und Weisheit des Königs, die Bewunderung und der Neid der Normannen, der Haß und geheime Schrecken der Sachsen, war damals in aller Munde."

Dahin gehören Wendungen wie: Lug und Trug, Waldhorn und Hammer, Schwert und Bibel, Schrecken und Schande, Himmel und Hölle, Tod und Gericht, Wasser und Wurzeln, Puppen und Narren, Stab und Stecken, Wein und Würfel, Fabel und Sünde, Mars und Muse, Rausch und Taumel usw., die uns in der Meyerschen Prosa auf Schritt und Tritt begegnen.

In seinem Willen zur Geschlossenheit ist Meyer Meister der Klausel, nicht nur der ditrochäischen und dijambischen, sondern auch der plastischeren, die vor der letzten Hebung mindestens zwei Senkungen verlangt. Auch in dieser Hinsicht deutet sich seine Eigenart schon in der Prosa des „Amuletts" an. Beispielsweise erscheint in dessen erstem Kapitel, das drei Seiten umfaßt, vier Mal ein planischer Satzschluß:

„Als er meine Bereitwilligkeit vernahm, blitzten seine erloschenen Augen auf bei der freudigen Nachricht. . . . Jawohl, Herr Schadau, mich hat die Dame von Einsiedeln noch behüten dürfen zu Haus und im Felde." Hier ist der metrische Schluß bewirkt durch zwei gepaarte und deshalb akzentuell auf gleicher Stufe stehende Ausdrücke, was wir in der Folge noch häufig antreffen. „Das Schicksal Wilhelm Boccards war mit dem meinigen aufs engste verflochten, zuerst auf eine freundliche, dann auf eine fast schreckliche Weise." Hier findet sich ein Planus mitten im Satz eine Pause bewirkend. „Immerhin setzte mir die Erinnerung der alten Dinge so zu, daß ich mit mir einig wurde, den ganzen Verlauf dieser wundersamen Geschichte schriftlich niederzulegen und so mein Gemüt zu erleichtern."

Das erste Kapitel des „Jürg Jenatsch" zeigt in dieser Hinsicht schon eine aufsteigende Linie der Entwicklung:

„Die Mittagssonne stand über der kahlen, von Felshäuptern umragten Höhe des Julierpasses im Lande Bünden." Der erste Satzschluß zeigt eine Folge von zwei Trochäen. „Die Steinwände brannten und schimmerten unter den stechenden, senkrechten Strahlen." Innerhalb des Satzes erscheint in den akzentuell gleich hoch stehenden Worten „brannten und schimmerten" eine Folge von zwei Daktylen, die Klausel wird gebildet durch Daktylus plus Planus. „Zuweilen, wenn eine geballte Wetterwolke emporquoll und vorüberzog, schienen die Bergmauern näher heranzutreten und, die Landschaft verengend, schroff und unheimlich zusammenzurücken." Einen Planus bilden die Ausdrücke: „die Landschaft verengend", und „zusammenzurücken". Der folgende Satz schließt wiederum mit einem Planus: „. . . bald wichen sie zurück in ein grünliches Dunkel". Die drei ersten Seiten zeigen sieben planische Satzschlüsse.

Ein weiteres Beispiel gibt uns die erste Seite des zweiten Buches:

„Ein durchsichtig blauer Winterhimmel umfing die Lagunenstadt und schaute sich mit gleicher Kraft und Helle tief aus dem Spiegel eines ihrer vielen schmalen Wasserbänder wieder entgegen.“ Der Satz schließt mit einem Planus. Der Ausdruck „mit gleicher Kraft und Helle“ bildet (kraft der gepaarten Ausdrücke) in seinem Innern eine metrische Folge von regelmäßigem Wechsel. Das starkbetonte „tief“ erhöht das Relief der satzrhythmischen Kurve. „Hier zeigten die stillen Wasser auch das scharfe, dunkle Ebenbild einer schlank gewölbten Marmorbrücke, die das engste und bewohnteste Quartier Venedigs mit dem Campo dei Frari verbindet.“ Der Satz schließt mit Planus. „Dieser kleine Platz bildet den spärlichen Vorraum zu dem fremdartig erhabenen Meisterbau Niccolò Pisanos, dem rotschimmernden Dome der Maria gloriosa de' Frari.“ Der Satz schließt mit Daktylus plus Planus. „In der engen Pforte eines an die Lagune gebauten Hauses jenseits der Brücke stand ein Mann von mittleren Jahren mit einem ernsten bärtigen Kopfe und von gedrungener, kurzer Gestalt.“ Die metrischen Gliederungen: „. . . Lagune gebauten Hauses (x/xx/x/x) = Velox, jenseits der Brücke (/xx/x) = Planus, . . . ein Mann von mittleren Jahren (/x/xx/x) = Trochäus plus Planus, . . . ernsten bärtigen Kopfe (/x/xx/x) = Troch. plus Planus, . . . gedrungener, kurzer Gestalt (/xx/xx/) = Daktylus plus Chorjambus“ trennen die Glieder des Satzes durch Bildung rhythmischer Pausen kunstvoll voneinander. „Sein Blick folgte ruhig den lautlos geführten (/xx/x = Planus) von Zeit zu Zeit unter dem Brückenbogen durchgleitenden Gondeln, oder betrachtete die Bettler, welche auf den Stufen des Domes lagerten (/xx/x/xx = Dakt., Troch., Dakt.) und eben ihr Frühstück verzehrten (/xx/x = Planus). Ihm zu Häupten (Ditrochäischer Satzanfang) war an der Mauer, dem Halbrunde der Türwölbung folgend, in kolossalen schwarzen Lettern (/x/x = Ditrochäus) und italienischer Sprache (/xx/x) zu lesen (x/x = Dakt. plus Planus): Lorenz Fausch, Pastetenbäcker aus Bünden (/xxxx/x = Velox).“

Eine Stelle aus „Plautus im Nonnenkloster“ (S. 183): „Ich hielt sie zurück und bat sie, mir das Steinbild zu deuten (/xx/x). Ich sei einer der fremden Väter des Konzils, sagte ich ihr in meinem gebrochenen Germanisch. Diese Mitteilung schien ihr nicht viel Eindruck zu machen (/xx/x). Sie berichtete mir in

einer einfachen Weise, das Bild stelle eine alte Königin oder Herzogin dar, die Stifterin dieses Klosters, welche, darin Profeß tuend (x//x = Choljambus) zur Einkleidung habe schreiten wollen: das Haupt mit Dornen umwunden (x/x/xx/x) und mit dem Kreuze beladen (/xx/x). „Es heißt," fuhr das Mädchen bedenklich fort (/xx/x/), „sie war eine große Sünderin, mit dem Giftmord ihres Gatten beladen (/xx/x), aber so hoch, daß die weltliche Gerechtigkeit ihr nichts anhaben durfte. Da rührte Gott ihr Gewissen und sie geriet in große Nöte (x/x/x/x), an dem Heil ihrer Seele verzweifelnd (/xx/x)!" Nach einer langen und schweren Buße (/xx/x/x) habe sie, ein Zeichen verlangend (/xx/x) daß ihr vergeben sei, dieses große und schwere Kreuz zimmern lassen (/xx/x//x/x), welches der stärkste Mann ihrer Zeit kaum allein zu heben vermochte (/xx/x), und auch sie brach darunter zusammen (x/xx/x), hätte es nicht die Mutter Gottes in sichtbarer Gestalt barmherzig mitgetragen, die ambrosische Schulter (x/xx/x) neben die irdische schiebend (/xx/x)."

Die „Hochzeit des Mönchs" beginnt mit folgenden Sätzen: „Es war in Verona (x(/)xx/x). Vor einem breiten Feuer (/x/x), das einen weiträumigen Herd füllte (x//x), lagerte in den bequemsten Stellungen (x/x/xx), welche der Anstand erlaubt (/xx/), ein junges Hofgesinde männlichen und weiblichen Geschlechtes um einen ebenso jugendlichen Herrscher und zwei blühende Frauen (/xx/x). Dem Herde zur Linken (x/xx/x) saß diese fürstliche Gruppe (/xx/x), welcher die übrigen in einem Viertelkreise sich anschlossen (x//x), die ganze andere Seite des Herdes (x/x/xx/xx/x) nach höfischer Sitte freilassend. Der Gebieter war derjenige Scaliger, welchen sie Cangrande nannten (x/x/x). Von den Frauen, in deren Mitte er saß (/xx/), mochte die nächst dem Herd etwas zurück und ins Halbdunkel gelehnte sein Eheweib, die andere, vollbeleuchtete, seine Verwandte oder Freundin sein, und es wurden mit bedeutsamen Blicken und halblautem Gelächter Geschichten erzählt (x/xx/).

Jetzt trat in diesen sinnlichen und mutwilligen Kreis ein gravitätischer Mann (xx/xx/), dessen große Züge und lange Gewänder (/x/xx/xx/x) aus einer andern Welt zu sein schienen. „Herr, ich komme, mich an deinem Herde zu

wärmen" (/xx/x), sprach der Fremdartige halb feierlich, halb geringschätzig, und verschmähte hinzuzufügen, daß die lässige Dienerschaft trotz des frostigen Novemberabends vergessen oder versäumt hatte, Feuer in der hochgelegenen Kammer des Gastes zu machen (/xx/xx/x).

„Setze dich neben mich, mein Dante," erwiderte Cangrande, „aber wenn du dich gesellig wärmen willst (x/x/x/), so blicke mir nicht nach deiner Gewohnheit stumm in die Flamme (/xx/x)! Hier wird erzählt, und die Hand, welche heute Terzinen geschmiedet hat (x/xx/x(/)) — auf meine astrologische Kammer steigend (xx/xx/x/x), hörte ich in der deinigen mit dumpfem Gesange Verse skandieren (x/xx/x/xx/x) — diese wuchtige Hand darf es heute nicht verweigern, das Spielzeug eines kurzweiligen Geschichtchens, ohne es zu zerbrechen, zwischen ihre Finger zu nehmen (/xx/x). Beurlaube die Göttinnen" — er meinte wohl die Musen — „und vergnüge dich mit diesen schönen Sterblichen (/x/xx)."

Vielfach erscheint die Klausel in erweiterter Form. Z.B.: (Amulett, S. 37): „Kein Vater, keine Mutter konnten ihrem Kinde getreuer diesen Spiegel der Seele vererben (/xx/xx/x)!"

(S. 44): „Es ist wichtig," sagte sie scherzend, „daß Ihr einen christlichen Schneider an der Hand habt, der Euch die Kleider streng nach hugenottischem Schnitte verfertigt." (xx/xx/xx/x)

„. . . da wäret Ihr verloren, wenn nicht Eure ernste Tracht sie gebührend in Schranken hielte." (x/xx/x/x)

(S. 46): „Und doch handelt es sich in diesem Falle nur um Leben und Sterben des Leibes." (/xx/xx/x)

(S. 48): „Hohnlachend schlug der Kavalier . . . seinen Mantel um die Schulter und verschwand in der strömenden Menge." (x/xx/xx/x)

Ich zitiere nur noch aus „Jürg Jenatsch".

(S. 17): „War es ihm doch verborgen geblieben, daß ihm diese alljährlich wiederholte effektvolle Szene schon längst den kriegsmäßigen Spitznamen Magaddi zugezogen hatte, der sich im Wechsel der nachrückenden Geschlechter von Klasse auf Klasse vererbte." (x/xx/xx/x)

(S. 22): „Der Schlaue ... ließ mit scharfem Ohre lauschend, (x/x/x/x) sich kein Wort des interessanten Gespräches entgehen." (x/xx/xx/x)

(S. 30): „Offenbar waren es Reiter oder Säumer, die ihre Tiere antrieben, und — sein Schluß war rasch gezogen — die vom Wirte erwarteten Gäste." (x/xx/xx/x)

(S. 38): „Und wie eigen, bezaubernd und schauerlich war diese jetzt vom Morgen gerötete Gegend." (x/xx/xx/x)

(S. 61): „Dann gab er der Schildwache einen Befehl und wandte den beiden den Rücken." (x/xx/xx/x)

(S. 66): „Er meinte, freilich werde derselbe von kurzer Dauer sein und fand Gefallen daran, die Lage Rohans und der französischen Reformierten seinem Freunde mit den dunkelsten Farben zu malen." (x/xx/xx/x)

(S. 75): „Wir sammeln in Eile unsere wenigen Glaubensgenossen, treiben unsere geistliche Herde, Mann, Weib und Kind, über das Gebirge nach Bünden, und decken bewaffnet den Rückzug." (x/xx/xx/(x)

(S. 79): „Sie kommen in hellen Haufen, (x/xx/x/x) sie stürmen das Haus des Poretto!" (x/xx/xx/x)

(S. 83): „Nicht zufrieden mit den überlieferten Tatsachen, vermuteten sie eine allgemeine Verschwörung der Papisten gegen alles Volk, das sich zur reinen Lehre bekenne." (x/x/xx/x)

(S. 84): „Kuri Lehmann ... streifte jetzt diesen mit einem scharfen Blicke aus seinen wasserhellen, von niedrigen, schwarzbuschigen Brauen beschatteten Augen. (/xx/xx/x) Diese durchdringenden, sonst kalt verständigen Augen brannten in frechem Feuer." (/xx/x/x)

(S. 88): „... er hatte der Wirklichkeit ins drohende Antlitz geschaut." (x/xx/xx/)

(S. 89): „Eine andere Folge war, daß Wasers Vorgesetzte seit seiner Reise sich von ihm als einem tüchtigen und in Bündnerdingen bewanderten jungen Manne die ersprießlichsten Dinge versprachen." (xx/xx/xx/x)

(S. 102): „... da hatte sie sich erhoben und war seinem unbescheidenen Auge unverschleiert mit einem stolzen fremden Blicke begegnet." (/x/x/xx/x)

(S. 104): „Ihr traut ihm viel Großmut zu, denn ihr sitzt fest in den spanischen Krallen." (/xx/xx/x)

„In meiner Stellung als Adjutant des Herzogs bin ich freilich weniger in diese geheimen politischen Pläne eingeweiht als Ihr, das von dem venezianischen Müßiggange inspirierte Lagunen- und Lügenorakel.“ (x/xx/xx(/)x)

(S. 106): „Dem beschloß das zu Davos versammelte Strafgericht in seiner Weisheit herzhaft ein Ende zu machen.“ (/xx/xx/x)

„Jetzt aber hättet Ihr sehen sollen, wie der Franzose seinen Hut vom Kopfe riß, und ihn wie toll mit den Füßen zerstampfte.“ (x/xx/xx/x)

(S. 114): „Leicht zu erkennen an seinem vornehmen, hagern Wuchs und der würdevollen, aber anmutigen Haltung war der mit kalvinistischer Schlichtheit in dunkle Stoffe gekleidete Herzog.“ (x/x/xx/xx/x)

(S. 115): „. . . der Fuchs dort hat wohl mehr mit dem französischen Herzog als mit dem geflügelten Löwen zu tun.“ (x/xx/xx/)

(S. 118): „Jugendlich weiche Gestalten!“ (/xx/xx/x)

(S. 119): „Ich aber weiß ein viel beklagenswerteres Weib, das an den starren Felsen geschmiedet (x/x/xx/x) und von den Krallen eines feuerspeienden Drachen zerfleischt, den vom Himmel gesandten Retter mit Sehnsucht erwartet.“ (x/xx/x/xx/xx/x)

(S. 121): „Die Herzogin war schon huldvoll grüßend in eine der harrenden Gondeln getreten.“ (x/xx/xx/x)

(S. 124): „. . . und daß es ihm besonderen Spaß gemacht, als sein Präzeptor darüber wehklagend die Hände gen Himmel erhob.“ (x/xx/xx/)

(S. 126): „Dies ersehnte Ziel ist uns mit dem großen Toten entrückt (x/x/xx/) und der seiner Seele beraubte Krieg entartet zur reißenden Bestie.“ (/xx/x/x/xx/xx/x)

(S. 127): „. . . und erreicht hätte er nichts, als das Zusammenkrachen der alten verrosteten Maschine des heiligen römischen Reichs —“ (x/xx/xx/xx/)

„. . . und beide sind wie feurige Meteore nach kurzem Glanze erloschen.“ (x/x/xx/x)

„Und das nennt Ihr den geregelten Lauf der Dinge?“ (xx/xx/x/x)

(S. 141): „Aber ihr Herz blieb rein und ihre tapfere Hand zerschnitt mit dem Dolche die Schlingen des Lasters." (x/xx/xx/xx/x)

(S. 144): „Besonders die unsichere Frauenhand berühre niemals in den Leidenschaften des Bürgerkriegs die zweischneidige Waffe persönlicher Rache." (/xx/xx/x)

(S. 145): „. . . die aus der Rede des Bündners und der Gewalt ihres Eindrucks auf Lukretia leicht erraten hatte, daß eine gemeinsam verlebte Jugend und warme Neigung die beiden verkette." (/x/xx/xx/x)

(S. 150): „Von der Sonne berührt schien die Göttin, die auf mattem Hintergrunde wie frei über der breiten Türe ruhte, (/x/x/x) wonnevoll zu atmen und sich vorzubeugen, das stille Gemach mit blendender Schönheit erfüllend." (x/xx/xx/x)

(S. 151): „. . . was hier in dem Gäßchen- und Wasserlabyrinthe der Lagunenstadt seinen vorzüglichen Ortssinn in spannender Übung erhielt." (x/xx/xx/)

(S. 175): „Wochenlang hatte der schäumende Rhein zornig an seinen engen Kerkerwänden gerüttelt und herausstürzend die flacheren Ufer verheert." (x/xx/xx/)

(S. 188): „Auch war Lukretia heute so weich, und als sie ihm den kleinen Silberbecher in die Hand drückte, hatte ihn aus ihren vertrauensvollen braunen Augen das Mägdlein angeschaut, das ihn einst beim Kinderspiele zu seinem Beschützer und Hüter erkoren!" (x/xx/xx/x)

(S. 217): „Bringt mir dorthin bald über die Stimmung des Landes Bericht." (/xx/xx/)

(S. 222): „Hinüber richtete er das Auge nach dem fernen Frankreich und er forderte den großen Kardinal zum Zweikampf in die Schranken seines Berglandes, Mann gegen Mann, List gegen List, Frevel gegen Frevel." (/(x)x/, /(x)x/, /x(x)x/x)

(S. 271): „Hat erst einmal der Judas seinen Lohn empfangen," rief er mit unverhaltenem Zorn, „so wird sich die Szene, glaubt mir, mit einem Schlage verwandeln." (x/x/xx/x)

(S. 272): „Ihr selbst habt es gesagt: Ein einziger war fähig, diesen kalten Verrat zu begehen." (/xx/xx/x)

(S. 279): „Er sei, nächst dem gütigen Gott, ihr alleiniger Helfer und Retter gewesen." (x/xx/xx/xx/x)

„. . . wenn wir Euch so viele Ehrensäulen errichteten, als Bünden Felsen und Berge besitzt.“ (x/x/xx/xx/)

(S. 282): „Nicht daß Pankraz den eigensüchtigen Gedanken in ihnen genährt hätte, die Letzte der Planta von Riedberg unwiderruflich in den Ring des Klosters zu ziehen.“ (/x/xx/x)

(S. 285): „. . . aber Lukretia trat stolz und zitternd zurück.“ (/x/xx/)

(S. 288): „Das Begegnis haftete nicht lange in ihrem Gemüte, denn ihre Seele war von andern bangen Zweifeln bewegt.“ (x/x/x/xx/)

(S. 289): „. . . einen Zug von spanischer Hochfahrt und Unnahbarkeit gegeben, den er zu verbergen wußte, der aber insgeheim sein ganzes Wesen durchdrang.“ (x/x/xx/)

(S. 300): „. . . mit allen übrigen Freveln und Sünden sei durch diesen großen Akt der Buße auch der Tod ihres Vaters vom Gewissen des Mörders abgewaschen und vor Gott und Menschen gesühnt.“ (x/x/xx/)

(S. 319): „Es drängte ihn, Jürg aufzusuchen, um den peinigenden Eindruck, den dieser aus der Ferne auf ihn gemacht, durch ein paar freundschaftliche Worte von Mund zu Munde zu brechen.“ (x/x/xx/x)

(S. 320): „. . . ob es ihm gelinge, durch Begründung eines häuslichen Herdes auf seinen Gütern in Davos seine unruhige Seele auf stillere Wege zu führen.“ (x/xx/xx/x)

(S. 321): „Auch einer, der sein Ziel erreicht hat!“ sagte er mit dem alten, fröhlichen Lachen.“ (/x/xx/x)

(S. 331): „Es war etwas in der eigentümlichen Haltung dieses edelgeformten Hauptes, in der traurigen Glut dieser durch die sammtene Halbmaske blickenden, suchenden Augen, das ihn seltsam schaurig berührte.“ (/x/xx/x)

(S. 335): „. . . und erhob zu ihm Augen voll unendlicher Angst und Liebe.“ (x/xx/x/x)

„Ihre Augen hafteten starr an der Tür, (/x/xx/xx/) wo, hereinblickend, verlarvte Gestalten sich drängten.“ (x/xx/xx/x)

(S. 337): „. . . und erreichte dort mit der freien Linken einen schweren ehernen Leuchter, (/x/xx/x) dessen gewichtigen Fuß er gegen seine Angreifer schwang, die von vorn fallenden Hiebe parierend.“ (/xx/xx/x)

(S. 338): „Sie neigte sich zu ihm nieder und er gab ihr mit brechendem Blicke das blutige Beil in die Hand.“ (x/xx/xx/xx/xx/)

„. . . ein düsterer Triumph flog über seine Züge, dann stürzte er schwer zusammen.“ (/xx/x/x)

„. . . und das Wachs fiel ihr in glühenden Tropfen auf Hals und Stirn.“ (x/xx/xx/x/)

„. . . während unter der Türe Fausch dem Bürgermeister Waser das Ereignis jammernd erzählte.“ (xx/x/xx/x)

Zusammenfassung.

Storm glaubt, „daß seine prosaischen Stücke recht eigentlich Novellen sind, denn eben dem Bedürfnis, nur das wirklich Poetische darzustellen, haben sie ihre knappe Form zu verdanken.“ [1]) Von dem architektonischen Aufbau eines Schemas, von einer kompositionell rhythmischen Kurve, die sich bis zu einer Kulmination der Erzählung oder Handlung hebt, um diese in ebenmäßiger Senkung zu schließen, ist bei Storm nicht die Rede. Charakteristisch beginnt der „Staatshof“: „Ich kann nur Einzelnes sagen; nur was geschehen; ich weiß nicht, wie es zu Ende ging und ob es eine Tat war oder nur ein Ereignis, wodurch das Ende herbeigeführt wurde. Aber wie es die Erinnerung mir tropfenweise hergibt, so will ich es erzählen.“ [2]) In diesem Sinne baut er den von Friedrich Schlegel [3]) geforderten Subjektivismus in der Novelle aus, und Heyse und Kurz prägen im Deutschen Novellenschatz für eine seiner Novellen mit Recht die Bezeichnung: „lyrische Novellen“. „Was ich gemeint habe“, schreibt Wilhelm Jensen über „Hans und Heinz Kirch“ [4]) war, daß die Erzählung mir einem Halsbande aneinander gereihter Perlen glich, Perlen, von gleichmäßiger Schönheit, doch auch von gleichmäßiger Dicke. Sie schwellen nirgendwo zu einem Mittelstücke an.“

„Für Meyer ist „Novelle“ nicht Name, sondern Verpflichtung, nicht gleichgültige Bezeichnung für eine kurze Erzählung oder einen kleinen Roman, sondern die synthetische Form der alten Novellistik.“ [5]) Er „lehnt die zwei Charakterzüge der zeitgenössischen Novellistik ab: die rein analytisch-psychologische Darstellung (die Gestaltungslosigkeit), die z. B. Kellers Novellenform ist, und den lyrischen Stimmungsreiz, mit dem z. B. die Novellen Jens Peter Jacobsens bezaubern.

---

[1]) Gertrud Storm: Theod. Storm, Ein Bild seines Lebens. 1. Bd. [2], 1912.
[2]) Zit. nach Arnold: Storms Novellenbegriff.
[3]) Prosaische Jugendschriften, II, 411.
[4]) Zit. nach Arnold.
[5]) Baumgarten, S. 145. cf. auch Anmerkung 1 der folgenden Seite.

Meyers Forderung lautet: Objektivität und Gestalt. Für die Novelle bedeutet das: die Personen sollen in ihren Taten, das Problem der Novelle in der Geschichte, das Schicksal (das Verwachsen von Mensch und Geschehen) in einem Zentralereignis versinnbildet sein." [2])

Meyer ist nicht, wie z. B. Keller und Storm, der gemütliche Erzähler, der mit seinem Werke dem Publikum auch seine Persönlichkeit zwanglos preisgibt; er ist der Geistesaristokrat, in dem „sich etwas sträubt gegen die Betastungen der Menge" [3]). Er ist ferner einerseits der Künstler, der gemäß seinem Prinzip der Ästhetik für seine Werke Schönheit der Bewegung und der Gestalt verlangt, andererseits der Kritiker, der „selbst an die gedruckten Werke mit dem Rotstift trat, um mit einziger Objektivität daran zu ändern, auch nicht eine Schwäche der Verliebtheit gegen eigene Werke zeigend. Eine fast unnatürliche Kühle beherrscht diese Stilkorrekturen, in denen nur noch der Intellekt und der Kunstsinn räsonnieren." [4])

Die starke Intellektualisierung seiner Werke mag das Urteil veranlaßt haben, das Storm Keller gegenüber über ihn fällt: „Ein Lyriker ist er nicht; dazu fehlte ihm der unmittelbare, mit sich fortreißende Ausdruck der Empfindung oder auch wohl die unmittelbare Empfindung selbst." [5])

Nicht daß Meyer seine Stoffe nicht individuell erlebt hätte. „Es handelt sich darum," schreibt er an den jungen Dichter Hermann Friedrichs, „die Form zu füllen, etwas zu erleben, durch ein tiefes Gefühl die geschichtlichen Stoffe zu individualisieren." [6]) „Je suis au dedans tout individuel et subjectif," schreibt er an Felix Bovet [7]). „Mein Glaubensbekenntnis ist das Wort Mercks zu

---

[1]) Verpflichtung bedeutet die Novelle auch für Storm, wenn er sagt: „Gleich dem Drama behandelt sie die tiefsten Probleme des Menschenlebens; gleich diesem verlangt sie zu ihrer Vollendung einen im Mittelpunkt stehenden Konflikt, von welchem aus das Ganze sich organisiert, und demzufolge die geschlossenste Form und die Ausscheidung alles Unwesentlichen; sie duldet nicht nur, sie stellt auch die höchsten Forderungen der Kunst." (Zit. nach Arnold.)

[2]) Baumgarten, S. 42 f.

[3]) Frey, Briefw., I, 193.

[4]) Korrodi, M.-St., S. 55 f.

[5]) Köster, Briefw. zwischen Th. Storm und G. Keller, S. 162.

[6]) Frey, Briefw., II, 364.

[7]) Frey, Briefw., I, 138.

Goete (sic): nicht das Poetische realisieren, sondern das Reale poetisieren," lesen wir in einem Brief an Spitteler[1]). Und an Georg von Wyss schreibt er: „Das Gelingen einer Dichtung hängt von so viel unberechenbaren Umständen ab! Ich meine: einer wahren Dichtung, die nur durch den Aufwand aller Geistes- und Herzenskräfte gelingen kann."[2])

Der lyrische Einschlag bei Meyer ist es, der in seinen dramatisch gedachten Novellen, neben den epischen Schilderungen, seine Technik unterscheidet von einer Technik, wie sie uns in Spittelers „Conrad der Leutnant" entgegentritt[3]). Während bei Spitteler die Geschehnisse von ein paar Stunden lückenlos aneinander gereiht werden, und dementsprechend die rhythmische Linie in ununterbrochener Stetigkeit bis zur Katastrophe ansteigt, werden bei Meyer [ich denke an die „Hochzeit des Mönchs", an die „Richterin" und an „Pescara"] die dramatischen Bilder von rhythmischen Senkungen umrahmt, und die Geschlossenheit der Kompositionskurve beruht auf der Verbindungslinie der einzelnen Szenen. In diesem Sinn erscheint uns gegenüber der ausschließlich intellektuell betonten „Darstellung" Spittelers die Novelle Meyers ins Persönliche gelockert. Spitteler arbeitet in diesem Fall nach theoretisch intellektuellen Grundsätzen, und sein Ziel heißt: „Einheit der Person, Einheit der Perspektive, Stätigkeit des zeitlichen Fortschrittes." Meyer sucht auch in der kompositionellen Bewegung seiner Erzählung Schönheit der Gestalt; er sucht „das Reale zu poetisieren".

Demnach treffen wir als rhythmische Kompositionskurve bei Storm und Keller vorwiegend die Wellen behaglicher, zeitweilig verzögerter oder gesteigerter Bewegung; bei Spitteler eine durch intellektuelle Arbeit bedingte, ununterbrochen vorwärtsstrebende Linie; bei Meyer, bedingt durch künstlerisch subjektives Erleben des Stoffes und intellektuelle Gestaltung eine durch zum Teil lyrische, zum großen Teil epische Partien gesenkte, in übergreifendem Rhythmus geschlossene Kurve.

Wenn wir uns an die monotonen Wellen des prosaischen Satzrhythmus bei Eichendorff erinnern, und an die zeitweilig von

[1]) Frey, Briefw., I, 422.

[2]) Frey, Briefw., I, 34.

[3]) „Als Lyriker hat er begonnen und Lyriker ist er auch in seiner Epik geblieben", schreibt Hans Corrodi (Meyer und sein Verhältnis zum Drama, S. 118.)

jambischen Folgen durchsetzten Sätze Storms, so deutet Keller einen Übergang zur Prosa Meyers an, wenn er sagt: „Es schwebt mir sogar innerhalb der lebenden Schriftsprache eine größere Einheit und Gleichmäßigkeit im Tempo und Marschschritt und Tritt vor, die noch zu erreichen wäre gegenüber dem willkürlichen Einzelgetue, und damit das Material zu dauerhaften Formen für großen Inhalt.“ [1])

Bei Keller finden wir schon in höherem Maße als bei Storm den metrischen Satzschluß, der im Gegensatz zu den melodisch langsam sich senkenden Sätzen einer romantischen Prosa, dem einzelnen Satz die plastisch geschlossene Form verleiht.

Wohl finden sich bei Meyer einzelne Partien, in denen der Lyriker zum Wort kommt, und in denen die langen Wellen einer gefühlsbetonten Prosa nur wenig von intellektueller Arbeit überformt erscheinen; ich denke namentlich an Stellen im „Jenatsch“ (über Herzog Rohan), im „Heiligen“ und in „Pescara“. Aber der unmittelbare lyrische Ausdruck ist Ausnahme bei Meyer. Sein strenger Formwille distanziert und intellektualisiert seine Werke, bildet und überformt die einzelnen Kapitel zu kunstvoll geschlossener Gestalt. Seine Prosa zeigt demnach in ihrem Rhythmus und ihrem Metrum Konzentration, Geschlossenheit und Ebenmaß, bedingt durch den plastisch bewegten und zugleich symmetrischen Satzbau, die durch Prägnanz des Ausdrucks, durch Parallelen und Antithesen bewirkten metrischen Figuren und — last not least — durch die metrische Klausel, die sich bei Meyer im Vergleich zu andern Novellisten bei der Gestaltung von Sätzen und Satzgliedern in hervorragender Weise geltend macht. Das Metrum läßt seine Prosa nicht als Mischform von Prosa und Vers erscheinen, weil es, mit künstlerischem Takt verwendet, und der inneren Form der intellektualisierenden Kunst der Meyerschen Novellen entsprechend, der prosaischen Folge nur Ebenmaß und Geschlossenheit verleiht. „Es ist für mich ein Genuß, immer wieder den vollendeteren Ausdruck zu suchen,“ schreibt er [2]). Bis ins Einzelne seiner Werke ist ihm großer Stil und große Kunst Ziel und Verpflichtung. „All sein Denken und Träumen liegt darin.“ [3])

„Und er hütet sie mit heil'ger Scheue,
Daß sie brenne rein und ungekränkt.“

---

[1]) Keller an Storm. Köster, Briefw., S. 44.
[2]) Frey, Briefw., II, 143.
[3]) Frey, Briefw., II, 86.

Literaturangaben.

Arnold, P. J.: Goethes Novellenbegriff. Literarisches Echo, 14. Jahrgang, Heft 18, 15. Juni 1912.

Arnold, P. J.: Storms Novellenbegriff. Zeitschrift für Deutschkunde, 37. Jahrgang, Heft 4, 1923.

Baumgarten, F. F.: Das Werk Conrad Ferdinand Meyers. Renaissance-Empfinden und Stilkunst. 2. Auflage. München 1920.

Behn, Siegfried: Rhythmus und Ausdruck in deutscher Kunstsprache. Bonn 1921.

Bianchi, Prof. Dr. L.: Untersuchungen zum Prosa-Rhythmus Johann Peter Hebels, Heinrich von Kleists und der Brüder Grimm. Heidelberg 1922.

Blümel, Dr. Rud.: Die Fuge in der rhythmischen Reihe und deren Gliederung. Zeitschrift für Deutschkunde, 37. Jahrgang, Heft 4, 1923.

Bracher, H.: Rahmenerzählung und Verwandtes bei G. Keller, C. F. Meyer und Th. Storm. Ein Beitrag zur Technik der Novelle. Leipzig 1909.

Brandenburg, H.: Joseph von Eichendorff. Sein Leben und sein Werk. München 1922. (Brandenburg untersucht in einem kleineren Abschnitt den Prosa-Rhythmus Eichendorffs.)

Burdach,, K.: Zur Geschichte der neuhochdeutschen Schriftsprache. Forschungen zur deutschen Philologie. Festgabe für Rud. Hildebrand zum 13. III. 1894. Leipzig 1894.

Burdach, K.: Über den Satzrhythmus der deutschen Prosa. Berliner Sitzungsberichte 1909.

Corrodi, H.: C. F. Meyers Bild im Spiegel literaturwissenschaftlicher Erkenntnis. Schweizerische Monatshefte für Politik und Kultur, 3. Jahrgang, Heft 9, Dez. 1923.

Corrodi, H.: C. F. Meyer und sein Verhältnis zum Drama. Leipzig 1923.

Dilthey, W.: Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing. Goethe. Novalis. Hölderlin. Vier Aufsätze. Leipzig 1906.

Ermatinger, E.: Das Dichterische Kunstwerk. Grundbegriffe der Urteilsbildung in der Literaturgeschichte. Leipzig, Berlin 1921.

Frey, A.: Briefe Conrad Ferd. Meyers. Nebst seinen Rezensionen und Aufsätzen. Leipzig 1908.

Frey, A.: Conrad Ferdinand Meyer. Sein Leben und seine Werke. 3. Auflage. Stuttgart u. Berlin 1919.

d'Harcourt, R.: C. F. Meyer. Sa vie, son oeuvre. Paris 1913.

Hefele, Herman: Das Wesen der Dichtung. Stuttgart 1923.

Hirt, Ernst: Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung. Leipzig 1923.

Korrodi, Ed.: C. F. Meyer-Studien. Leipzig 1912.

Köster, A.: Der Briefwechsel zwischen Theodor Storm und Gottfried Keller. 3. Auflage. Berlin 1909.
Langmesser, A.: Conrad Ferdinand Meyer und Julius Rodenberg. Ein Briefwechsel. Berlin 1918.
Linden, W.: Conrad Ferdinand Meyer. Entwicklung und Gestalt. München 1922.
Mayne, H.: R. M. Rilke und seine „Weise von Liebe und Tod." Zeitschr. für den deutschen Unterricht, Jahrg. 30, Heft 7. Leipzig und Berlin 1916.
Mauerhof, E.: Konrad Ferdinand Meyer oder Die Kunstform des Romans. Zürich und Leipzig (1897).
Meyer, R. M.: Deutsche Stilistik. München 1906.
Meyer, C. F.: Novellen. Ernst Waldmann, Verlag. Zürich 1919.
Minor, S.: Neuhochdeutsche Metrik. Straßburg 1893.
Mundt, Th.: Die Kunst der deutschen Prosa. Aesthetisch, literargeschichtlich, gesellschaftlich. Berlin 1843.
Norden, Ed.: Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance. Leipzig und Berlin 1909.
Plotke, G. J.: Der Briefwechsel zwischen Paul Heyse und Theodor Storm. München 1918.
Riemann, R.: Goethes Romantechnik. Leipzig 1902.
Roethe, G.: Bemerkungen zu den deutschen Worten des Typus „lebendig". Berliner Sitzungsberichte 1919.
Saran, F.: Deutsche Verslehre. München 1907.
Schneider, W.: Schriftstellersprache und Dichterwort. (Thomas Mann und Josef Ponten.) „Die Literatur", 26. Jahrgang, Heft 5, Februar 1924.
Sievers, Ed.: Über Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung und über ein neues Hilfsmittel philologischer Kritik. Rhythmisch-melodische Studien. Vorträge und Aufsätze. Heidelberg 1912.
Walzel, O.: Vom Geistesleben alter und neuer Zeit. Aufsätze. Leipzig 1922.
Walzel, O.: Die Kunst der Prosa. Zeitschrift für den deutschen Unterricht. 28. Jahrgang. 1. Heft.
Wölfflin, H.: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. 4. Aufl. München 1920.